

अनुक्रमणिका

विषय	पृष्ठ संख्या	विषय	पृष्ठ संख्या
प्राक्कथन	१-३	२. राग मारुबिहांग	१५-२६
खण्ड १	१-७६	शास्त्रीय विवरण	१५-१६
भारतीय संगीत के शास्त्रग्रन्थों का अल्प-परिचय १-४७		मुक्त आलाप	१७-२०
गान्धर्व-गान और साम-गान	१-२	मुक्त तानें	२०-२१
गान्धर्व-वेद	२-३	ख्याल-‘पतियों ले जा’ (तिलवाड़ा)	२२-२३
संगीत-शास्त्र और व्याकरण	३-४	गीत ‘सुनि केवट के बैन’ (तिताल)	२४
मार्ग और देशी संगीत	४-८	तानें	२५-२६
नाट्यवेद की उत्पत्ति	८-११	३. राग छायानन्द	२७-४४
‘संगीत’ और नाट्य	११-१२	शास्त्रीय विवरण	२७-२८
ऐतिहासिक दृष्टि से खूब काल-विभाजन	१२-१३	मुक्त आलाप	३०-३३
प्राचीन युग	१३-२६	मुक्त तानें	३४-३५
मध्यकाल	२६-३२	ख्याल-‘पानन पीरी बनार’ (विलम्बित एकताल)	३६-३८
सम्वयुग	३३-३४	ख्याल ‘येरी अय गूँद लायो’ (विलम्बित एकताल)	३९-४०
भारतीय संगीत शास्त्र के मुख्य		गीत-‘भरी गयरी मोरी’ (तिताल)	४१-४२
उपलब्ध ग्रन्थों की विषय-सूची	३६-४७	तानें	४२-४४
शास्त्रीय विवरण	४८-१२० ज	४. राग कामोद	४५-५६
ग्राम	४८-६२	शास्त्रीय विवरण	४५-४७
मूर्च्छना	६३-७६	मुक्त आलाप	४८-५१
चतुःसारणा	७७-८४	मुक्त तानें	५२-५३
भुतियों का मान	८५-१०३	ख्याल-‘हूँ तो बनम न’ (विलम्बित एकताल)	५४-५५
शुद्ध-विकृत स्वर	१०४-११५ क	गीत-‘बाने न दूँगी’ (तिताल)	५६-५७
वर्ण, अंशङ्कर, तान, स्वरप्रसार	११५ क-१२० ग	गीत-‘गोरे बदन पर’ (सप्तताल)	५८-५९
स्वर-प्रस्तार	१२१-१७६	५. राग मल्हार	६०-८१
खण्ड २	१-१५२	शास्त्रीय विवरण	६०-६२
१. राग बिहागड़ा	१-१४	मुक्त आलाप	६३-६७
शास्त्रीय विवरण	१-२	मुक्त तानें	६८
मुक्त आलाप	२-५	ख्याल-‘क्रीम नाम तेरो’ (तिलवाड़ा)	६९-७०
मुक्त तानें	५	गीत ‘उमबे-धुमंड धन’ (तिताल)	७१-७२
ख्याल-‘ए धन धन रे’ (विलम्बित एकताल)	६-७	तानें	७३-७५
ख्याल-‘ए प्यारी पग होले’ (विलम्बित तिताल)	८-९	गीत-‘विजुरी चमके’ (तिताल)	७६-७७
तराना (तिताल)	१०-११	तराना (तिताल)	७८-७९
तानें	११-१४	ध्रुपद-‘नीर मरे’ (चोताल)	८०-८१

विषय	पृष्ठ संख्या	विषय	पृष्ठ संख्या
६. राग देशकार	८२-१०२	मुक्त तानें	१४७
शास्त्रीय विवरण	८२-८३	ख्याल—'ए वन में चपवत'	
मुक्त आलाप	८४-८७	(विलम्बित एकताल)	१४८-१४९
मुक्त तानें	८७	तयना	१४०-१४१
ख्याल—'हुम पर वारी' (विलम्बित एकताल)	८८-९०	तानें	१४१-१४२
गीत—'जाग जाग जाग' (त्रिताल)	९१-९२		
» —'चिरियों लुलुबानी' (शपताल)	९३-९४	परिशिष्ट	१४३-१८०
तानें	९४-९६	१. राग सुरमन्हार	१४३-१६१
गीत—'शौंसरिया झनके' (त्रिताल)	९७-९८	शास्त्रीय विवरण	१४३-१४४
भुपद—'शंभो महादेव' (चौताल)	९९-१०१	मुक्त आलाप	१४४-१४६
७. राग विभास	१०३-१२०	मुक्त तानें	१४७
शास्त्रीय विवरण	१०३-१०४	ख्याल—'शरजत आद'	
मुक्त आलाप	१०४-१०७	(विलम्बित एकताल)	१४८-१४९
मुक्त तानें	१०८	गीत—'बादरवा बरसन' (त्रिताल)	१६०
बहा ख्याल—'ए प्रात समये'		तयना—' (त्रिताल)	१६१
(विलम्बित एकताल)	१०९-११०	२. राग भिम्फोटी	१६२-१६६
गीत—'केस कुँवरवा' (त्रिताल)	१११-११२	शास्त्रीय विवरण	१६२-१६३
तानें	११३-११६	मुक्त आलाप	१६३-१६४
गीत—'छाँड़ो कृष्ण' (द्रुत एकताल)	११७	मुक्त तानें	१६४
भुपद—'गायन विद्या' (सलताल)	११८-११९	गीत—'क्यों के पयग' (द्रुत)	१६५-१६६
» —'श्याम सुन्दर' (ब्रजताल)	१२०	३. राग जोगी	१६७-१७४
८. राग दरवारी कान्हड़ा	१२१-१४१	शास्त्रीय विवरण	१६७-१६८
शास्त्रीय विवरण	१२१-१२२	मुक्त आलाप	१६९-१७०
मुक्त आलाप	१२३-१२७	मुक्त तानें	१७०
मुक्त तानें	१२८-१२९	गीत—'एनी एनी चरखड़ा' (त्रिताल)	१७१-१७२
ख्याल—'हजरत तोरे' (विलम्बित एकताल)	१३०-१३२	गीत—'किया को मिलने की' (दीपचन्द्री)	१७३-१७४
गीत—'ये सुख सो ही' (त्रिताल)	१३३-१३४	४. राग कालिंगदा	१७५-१८०
तानें	१३५-१३७	शास्त्रीय विवरण	१७५
गीत—'बंदनवार बाँधो रे' (त्रिताल)	१४०-१४१	मुक्त आलाप	१७६-१७७
९. राग सासगुंजी	१४२-१४२	मुक्त तानें	१७७
शास्त्रीय विवरण	१४२-१४३	भजन—'मक्ति बड़े वध थाय'	१७८-१७९
मुक्त आलाप	१४४-१४६	» —'तू तो राम, सुमर'	१८०

अकारादि क्रम से गीत सूची

गीत	पृष्ठ संख्या	गीत	पृष्ठ संख्या
१. उदतन नन तन	७८-७९	२१. तना देरे ना दीम्	१५०-१५१
२. उमैंड धुमैंड घन	७१-७२	२२. तानों तदेरे ना	१०-११
३. ए घन घन रे	६७	२३. तुम पर यारी	८८-९०
४. एनी एनी चरखदा	१७१-१७२	२४. तू तो यान सुमर	१८०
५. ए प्यारी पग होले	८-९	२५. दनि हीं तन घीती लीती	१६१
६. ए प्रात समन	१०९-११०	२६. नीर भरे	८०-८१
७. ए बन में चरापत	१४८-१४९	२७. पतिर्यों ले जा	२२-२३
८. करीम नान तेरो	६९-७०	२८. पानन बीरी बनाए	३६-३८
९. कहीं के पयग	१६५-१६६	२९. बादरवा बरसन	१६०
१०. केस कुँवरवा	१११-११२	३०. बिलुगी चमके	७६-७७
११. खरज रिलम	१४०-१४१	३१. बँदनवार बाँबो रे	१३८-१३९
१२. गरजत आये	१४८-१४९	३२. भक्ति बने यश याव	१७८-१७९
१३. गायन बिया	११८-११९	३३. भरी गगरी मोरी	४१-४२
१४. गोरे शदन पर	५८-५९	३४. ये तुव लो ही	१३१-१३४
१५. चिरियों खुँबुवानी	९३-९४	३५. येरी अर गूँद लावो	२९-४०
१६. छौंनो कृष्ण	११७	३६. श्याम सुंदर	१२०
१७. जाग जाग जाग	९१-९२	३७. शंभो महादेव	९९-१०२
१८. जाने न दूँगी	५६-५७	३८. सुनि केवट के घैन	२४
१९. बिया को भिछने की	१७३-१७४	३९. हजरत तोरे	१३०-१३२
२०. झाँझरिया झनके	९७-९८	४०. हूँ तो जनम न	४५-४५

आमुख

इष्टदेव श्रीराधचन्द्र की असीम अनुकम्पा से, पूज्यगुरु गुरुदेव की अपार आशीर्ष से और होलन सहायिता के सतत सहयोग तथा अथक परिश्रम से 'संगीताञ्जलि' का यह पञ्चम भाग प्रकाशित करने का सुअसर प्राप्त हुआ है।

संगीत का यह क्रमबद्ध प्रकाशन जिस योजना के अन्तर्गत हो रहा है, उस योजना का मूलभूत उद्देश्य, संगीत के विद्यार्थियों के लिए वैज्ञानिक आधार से क्रमबद्ध पाठ्यसामग्री प्रस्तुत करना ही रहा है। इस योजना के अन्तर्गत 'संगीताञ्जलि' के प्रथम दो भागों में 'संगीत प्रवेशिका' और तीसरे-चौथे भाग में 'संगीत मध्यमा' (जूनियर-सीनियर डिग्रीना कीर्ष) का पाठ्यक्रम दिया गया है। इस पंचम भाग में संगीतालंकार (वी. म्यूज़) के प्रथम बर्ण की पाठ्य-सामग्री प्रस्तुत है।

इस पुस्तक में दो खण्ड हैं—प्रथम खण्ड में इस पाठ्यक्रम के अन्तर्गत शास्त्रीय विभाग है और द्वितीय खण्ड में प्रयोगात्मक क्रिया से संवन्धित विषय रखे गए हैं। परिशिष्ट में इस पाठ्यक्रम के उपांग-स्वरूप चार राग दिए गए हैं।

शास्त्रीय खण्ड के आरंभ में भारतीय संगीत के शास्त्र-ग्रन्थों का अल्प परिचय दिया है, जिससे विद्यार्थियों को अपने प्राचीन तथा मध्ययुगीन साहित्य का अल्प दिग्दर्शन हो सके। यह ध्यान रहे कि इस प्रकरण में दी हुई ग्रन्थ-सूची किसी भी दृष्टि से पूर्ण नहीं, काष्ठ-दृष्टि से उत्तम किसी ऐतिहासिक भवेदणा को स्थान नहीं है। उक्तका मूल्य परिचय की दृष्टि से ही समझना चाहिए। यों तो यह एक वृषभ-भवेदणा का विषय है जिसके लिए इस अल्प परिचय में अवकाश नहीं है। गान्धर्ववेद, भरत नाट्यशास्त्र, बृहदेयी, 'संगीत रत्नकर' इत्यादि प्रमुख ग्रन्थों की विषय-सूची जो इस प्रकरण में दी गई है, उसका हेतु विद्यार्थियों की रुचि बढ़ाना, प्राचीन साहित्य के अध्ययन के प्रति उनकी प्रेरणा प्रदान करना और ऐसे अध्ययन की अनिवार्य आवश्यकता सिद्ध करना ही है। विशेषतः गान्धर्ववेद की विषय-सूची का दर्शन पाठकों को चर्चित करे तो आश्चर्य नहीं। यह तो केवल सूची ही है, किन्तु उस ग्रन्थ में कितना निःसीम ज्ञान-विज्ञान भरा पड़ा होगा, जो आधुनिक दृष्टि को भी चक्रावर्ध कर सकता है। भगवान् करें परकीय शासन काल में जिस महानिधि का विनाश हुआ है, वह कहीं गिरि कन्दर्प से या किसी भी भ्रष्टाचार से तो नहीं हो जाय और विश्व को आलोकित करे। दूसरी ओर नाट्यशास्त्र की विषय-सूची द्वारा संगीत के भाव-युक्त के शास्त्रीय रूप की ओर हम विशेष-रूप से पाठकों का ध्यान खींचना चाहते हैं।

शास्त्र-ग्रन्थ-परिचय के बाद प्रस्तुत पाठ्यक्रम के अन्तर्गत पूरे स्वर-प्रकरण के विषयों का समावेश किया गया है।

(भारत का विषय यहाँ नहीं लिखा गया है। राग-शास्त्र के विषयों के साथ उसका उल्लेख आगामी पठ भाग में किया

जाएगा क्योंकि वह विषय राग से ही संबन्धित है ।) स्वर, भ्रुति, ग्राह, मूर्च्छना इत्यादि विषयों का परस्पर अविच्छेद संग्रन्ध एक को समझे बिना दूसरे को समझना असंभव-सा है । इसीलिए इन विषयों की जो अलगाविक चर्चा इस ग्रन्थ-माला के पूर्व-भागों में की जा चुकी है, उसे भी यहाँ स्मरण रखना आवश्यक है । इन विषयों को लेखवद्ध करते समय इनका पूर्वापर सर्तसंगत क्रम रखना तो आवश्यक होता ही है, किन्तु साथ ही यह भी सत्य है कि इन्हें पृथक्-पृथक् समझना असंभव-सा है । अतएव पाठकों से अनुरोध है कि वे प्रस्तुत स्वर-प्रकरण को खण्डशः समझने का यत्न न करें, अपितु पूरे विषय को अलण्ड रूप से समझने के लिए एकाधिकवार इस पूरे प्रकरण को पढ़ लें ।

गुणिजन स्वरलाप, शब्दालाप, तान, चोल्तान, बहलवा आदि से जो राग का विस्तार करते हैं, वह पर्याप्त सीमा तक स्वर-प्रस्तार पर अवलंबित होता है । प्रत्यक्ष शिक्षा देते समय न्यूनाधिक मात्रा में इसका परिचय दिया ही जाता है, फिर भी वह पर्याप्त नहीं, इसलिए विद्यार्थियों को विकास की दृष्टि से स्वर-प्रस्तार देना यहाँ उचित माना गया है । केवल स्वर-प्रस्तार देने मात्र से उद्देश्य की पूर्ति नहीं होती, इसलिए इन प्रस्तारों की गणितसिद्ध सरलतम पद्धति भी दी गई है । संगीत के विस्तार-तत्त्व की दृष्टि से उनका उपयोग महत्वपूर्ण है । किन्तु यहाँ विद्यार्थियों को आगाह कर देना उचित प्रतीत होता है कि वे केवल इस प्रस्तार (Permutation, combination) की विधि में ही उलझे न रहें, क्योंकि संगीत केवल गणित नहीं है । हृदय के भावों को स्वर द्वारा मूर्तरूप देना और तत्संग्य रसानुभूति का आस्वादन करना और कराना, यही संगीत का मूलभूत उद्देश्य है । इसीलिए भाव-यज्ञ को प्राधान्य देते हुए स्वर-प्रस्तार की गणित-विधि की उपयोगिता की मर्यादा सदैव ध्यान में रखी जाए ।

इस ग्रन्थ में अनिवार्य रूप से 'संगीत रत्नाकर' जैसे आकर-ग्रन्थ के प्रणेता निःशङ्क शास्त्राचार्य के दिए हुए भ्रुति-स्वर सम्बन्धी विधानों से सम्मत न हो सकने के कारण जहाँ-जहाँ आवश्यक प्रतीत हुआ, उतने अंश पर हमने अपने विचार निर्माणा से प्रकट किए हैं । विशेष रूप से विवृत स्वर-प्रकरण की ओर हम पाठकों का ध्यान दिलाना चाहते हैं । 'प्रणव-भारती' के तृतीय अध्याय में रत्नाकरोक्त विवृत स्वरों का जो विवरण दिया गया है, उससे भिन्न विचारधारा का यहाँ हमें, सत्य-दर्शन के अनुरोध से उल्लेख करना पड़ा है । सत्य की सेवा के लिए इस विरोधामास का दोष हमें स्वीकार है । पाठकों से निवेदन है कि वे हमारे इस प्राञ्जल-भाव का उचित मूल्य समझते हुए हमारी विचारधारा को देखें, उस की सत्यता जाचें और नीर-धीर-विवेक से सारतत्त्व को ग्रहण करें । यह हम जानते हैं कि कई लोग 'संगीत रत्नाकर' के सम्बन्ध में हमारी विचारधारा से सम्मत नहीं होंगे । इतने विद्याल ग्रन्थ के रचयिता की ओर से भ्रुति, स्वर, सारणा इत्यादि के सम्बन्ध में कोई बड़ी भूल हो सकती है, ऐसे विचार प्रकट करना किसी की राय में दुःसाहस भी माना जा सकता है । संभव है इसी आतंक के कारण लोग स्पष्टीकरण से विरत रहे हों । किन्तु मध्ययुग से आज तक संशोध के शास्त्र-ग्रन्थों में जो भ्रम जाल दिखाई देता है, जिससे हम भी पूर्ण मुक्त नहीं रह पाए थे, उसका क्रियदर्श में निराकरण करने या यहाँ घलन किया गया है । संतत परिशीलन से जो आलोक प्राप्त हुआ उसे अपने तक सीमित न रखने की कर्तव्य-बुद्धि से प्रेरित होकर ही यथा स्थान 'रत्नाकर' सम्बन्धी उल्लेख हमने किए हैं ।

कुछ लोगों की अकारण ही ऐसी निराधार कल्पना बनी हुई है कि भरत-मुनि-प्रणीत नाट्यशास्त्र में अल्पांश में ही संगीत का विषय उल्लिखित होने के कारण संगीत के सभी अंगों का उसमें पूर्ण और समीचीन रूप स्पष्टीकरण से नहीं

हो सका है ; उसके लिए तो बृहद् ग्रन्थ ही आवश्यक है । किन्तु यह कल्पना निराधार ही नहीं, भ्रान्तिपूर्ण भी है, ऐसा हम स्वानुभव के आधार पर उल्लिखित करना नितान्त आवश्यक समझते हैं । भरत-नाट्यशास्त्र की कास्तिकाओं में एवं छत्रचन्द्र गद्यांशों में सागर में सागर की मौलि छोटी सी आँल में विशाल आकाश को भर दिया गया है । इसे देखने से 'मुन्युच्छिष्टं जगत्सर्वं' कहे बिना रहा नहीं जाता । अस्तु ।

प्रस्तुत कक्षा के विद्यार्थियों के लिए राग के स्वतन्त्र विकास का अनिवार्य महत्व है । इसलिए मुक्त आलाप तानों की अतिशय उपयोगिता को ध्यान में रखा जाए । बँधे हुए आलाप-तानों को इस कक्षा में स्थान नहीं है; फिर भी तालचक्र विभिन्न तानों के विस्तृतार्थ मार्ग-प्रदर्शन के निमित्त और विभिन्न प्रकार से मुखड़े पकड़ने का श्रेष्ठ देने के लिए छोटे श्रवणी में कुछ बँधी हुई तानों का समावेश किया गया है । मुक्त आलाप-तानों के बारे में संकेत-लिपि का जो परिचय धीरे दिया गया है, उसे विशेष रूप से ध्यान में रखते हुए अभ्यास बढ़ाने का विद्यार्थियों से अनुरोध है ।

मेरे अन्य प्रकाशनों के सदृश इस ग्रन्थ के प्रणयन में जिन्होंने सहयोग दिया है, सहभ्रम किया है और इस प्रकार इसे पूर्ण करने में जो मेरे सहभागी हैं, वे हैं डा० प्रेमलता शर्मा एम० ए०, पीएच० डी०, संगीतालंकार, साहित्याचार्य एवं क्रियदर्श में बि० सुमद्राकुमारी बी० ए० संगीतालंकार । इन्होंने मेरे परिश्रम को हर पक्ष से बाँट लिया है और पुस्तक-प्रकाशन के सभी क्षणों से मुझे मुक्त रखा है । यद्यपि ये मेरी छात्रियाँ हैं, फिर भी उन्हें साधुविद निरुद्ध धन्यवाद दिए बिना इस आमुख की पूर्णता नहीं हो सकती । स्वयं अथक भ्रम उठाकर सब उपानियों से मुझे मुक्त रखने वालों ने अपने सेवा-यत्न से मुझे जीवित रखा है । इस प्रिय कथन से मैं मुक्त होना नहीं चाहता । मैं अन्तःकरण से चाहता हूँ कि यह प्रिय ग्रन्थ जन्म-जन्मान्तर में भी बना रहे ।

इस ग्रंथ के मुखपृष्ठ का डिजाइन श्री कला संगीत भारती के प्राध्यापक श्री दुर्गाप्रसाद पटनायक ने बनाया है । मैं तदर्थ उनका हार्दिक आभारी हूँ । डिजाइन में बाईं ओर जो 'बॉर्डर' है उसमें सप्त स्वरों के उत्सादक पशुचरित्रों के प्रतीक रखने की भी पटनायक की विशेष कल्पना है ।

इस ग्रन्थ के मुद्रक, सरला प्रेस के संचालक श्री परेशनाथ घोष एवं अन्य कार्य-कर्ताओं को भी हम धन्यवाद देते हैं । साथ ही मुखपृष्ठ का ब्लॉक बनवाने और उसे सुन्दरता से छापने के लिए श्री बाबूनाथ जैन 'पागुल्ल', व्यवस्थापक सन्मति मुद्रणालय, भारतीय ज्ञानपीठ, बाराणसी, भी हमारे धन्यवाद के पात्र हैं ।

काशी हिन्दू विश्वविद्यालय, बाराणसी ।
 शुक्रवार, भाद्रपद, अनन्त चतुर्दशी
 वि० सं० २०१५,
 २६ सितम्बर, ई० सन् १९५८

}

निवेदक—
 श्रीधरकारनाथ ठाकुर

ॐ

समर्पण - पत्र



मेरी धर्मपत्नी स्व० श्रीमती इन्दिरादेवी ठाकुर

अपनी यौवन-सुन्दर समस्त कामनाओं को जिन्होंने मेरे साधना के पीछे
समर्पित किया, जीवन की आशाओं और अभिलाषाओं को मेरी
तपस्या के लिए उन्मार्ग किया—फलस्वरूप यह ग्रन्थमाला—
उमी का यह पाँचवों पुण्य उनके आर्य वियोजित
सौम्य स्नेह, सौहार्द और सन्निध्य को
समर्पित है

प्रथम खण्ड
(शास्त्रीय)

भारतीय संगीत के शास्त्रग्रंथों का अल्प परिचय

हमारी संस्कृति के प्राचीन गौरव की गाथा विद्यार्थी अवश्य सुनते आये होंगे और संगीत के चमत्कारों की किंवदंतियाँ भी उन्होंने सुनी ही होंगी। किन्तु संगीत की महान् शक्ति के शास्त्रीय विवेचन के बिना ये सब बातें कथा का चमत्कार मात्र बन कर रह जाती हैं। इसलिये 'बी. मूल', या 'संगीतार्त्तकार' के विद्यार्थियों को अपने संगीत-संबंधी उपलब्ध साहित्य का कुछ परिचय अवश्य होना चाहिये जिससे वे अपने संगीत के गौरवमय अवती को समझ सकें और उसके प्रति वैज्ञानिक दृष्टिकोण अपना सकें।

संगीत के शास्त्र-ग्रंथों का जो थोड़ा सा परिचय नीचे दिया जा रहा है उसका हेतु यही है कि विद्यार्थियों को प्राचीन तथा मध्ययुगीन संगीत संक्रांति साहित्य का दिग्दर्शन करा दिया जाय। यहाँ जो ग्रंथ-सूची दी जा रही है वह किसी भी दृष्टि से पूर्ण नहीं, और ग्रंथों के काल-निर्णय की दृष्टि से उसमें किसी ऐतिहासिक गण्यता का स्थान नहीं है। यह तो अनुसंधान का पृथक् विषय है जिसके लिये यहाँ अवकाश नहीं है। इसलिये इस विवरण का मूल्य परिचय की दृष्टि से ही समझा जाय। संगीत शास्त्र के प्रति विद्यार्थियों की जिज्ञासा बढ़े, उसमें रुचि पनपे और उसके अध्ययन के प्रति वे जागरूक बनें, यही उद्देश्य है।

भारतीय संगीत की प्राचीनता सामवेद के साथ जुड़ी हुई है, यह बात सब कहने सुनने में आया करती है। हमारे संगीत की प्राचीन परम्परा की चर्चा चलते ही सामवेद का नाम अवश्य लिया जाता है और वह इसलिये कि सामवेद संगीत के साथ अभिन्न रूप से जुड़ा हुआ है। इतना ही नहीं, उसकी रचना ही संगीत या गान द्वारा हुई है। श्रग्वेद के गेय मंत्रों का संग्रह ही सामसंहिता है। अतः इस पृथक् संहिता का अस्तित्व ही संगीत पर आधारित है। सामवेद में संप्रदीत ऋचाओं के आधार पर ही गान तैयार किये जाते थे। वेद में संगीत की महत्ता का चोटक गीता का यह वाक्य प्रसिद्ध ही है—'वेदानां सामवेदोऽस्मि'। आज तो 'साम' का गीतात्मक स्वरूप बहुत कुछ छुन हो चुका है, जिसका उद्धार करना आवश्यक है। विस्तार मय से यहाँ साम-संगीत का कुछ भी शास्त्रीय परिचय नहीं दिया जा रहा है। फिर भी इसका नामोल्लेख यहाँ इसलिये करना पड़ा है कि हमारे शास्त्रीय संगीत की प्राचीनता और उसकी महत्ता का संबंध सामवेद के साथ जोड़ने की जो प्रचलित प्रथा है, उसकी तह में जो दार्शनिक दृष्टिकोण लिया हुआ है उसे समझने की विद्यार्थियों में जिज्ञासा बढ़े।

सामवेद की प्राचीनता के साथ हमारे शास्त्रीय संगीत का संबंध जोड़ने की जिस परम्परा का हमने ऊपर उल्लेख किया उसके साथ ही साथ यह परम्परा भी प्रचलित है कि हमारा शास्त्रीय संगीत वैदिक संगीत की धारा से भिन्न, गान्धर्व संगीत की धारा से विकसित हुआ है। संगीत विद्या का दूसरा नाम गान्धर्व-विद्या भी माना गया है। इसलिये यहाँ गान्धर्व-परम्परा का थोड़ा सा परिचय बहुत आवश्यक है। साम संगीत से भिन्न गान्धर्व संगीत को परम्परा का उल्लेख हमें भरत के 'नाट्य-शास्त्र' में इस प्रकार मिलता है :—

मध्यमस्य विनाशास्तु कर्तव्यो न कदाचन ।

सर्वस्वराणां प्रवरो ह्यविनाशी तु मध्यमः ।

गान्धर्वकल्पेऽभिमतः सामगोत्र महर्षिभिः ॥

(ना० शा० २८६९)

'अथात् गान्धर्वगान तथा सामगान इव दोनों परम्पराओं में 'मध्यम' को सब स्वरों में से प्रवर माना गया है।' भरत के इस वचन से यह स्पष्ट संकेत मिलता है कि ये दो परम्पराएँ भिन्न थीं। इससे यह समझा जा सकता है कि जिस प्रकार वेदों की भाँति ही वैदिक संगीत भी अति प्राचीन काल से प्रचार में था, उसी प्रकार उलने ही प्राचीन काल से लोकिक संगीत की धारा भी साथ-साथ बहती हुई चली आई होगी। वैदिक संगीत का जहाँ यश-याग से सीधा

यहाँ लौकिक संगीत का मुख्य उद्देश्य लोकरंजन रहा होगा यह धारणा आज सामान्य रूप से प्रचलित है। किन्तु यहाँ एक बात ध्यान में रखने योग्य है और वह यह कि संपूर्ण संस्कृत साहित्य की यह एक बड़ी महत्वपूर्ण विशेषता है कि उसमें ज्ञान की सभी शाखाओं, सभी विद्याओं, सभी कलाओं और शास्त्रों का विवेचन इस ढंग से किया गया है जिससे कोई भी विषय भारतीय संस्कृति के मौलिक दृष्टिकोण से विछुड़ा नहीं पाया है। उदाहरण के लिये, चिकित्सा शास्त्र की 'आयुर्वेद' के रूप में प्रतिष्ठा, युद्ध विद्या का 'धनुर्वेद' के रूप में विवेचन इस बात का प्रमाण है कि हमारे प्राचीनों ने सब विद्याओं को एक ही केन्द्र की ओर सटा उन्मुख रखा है। वह केन्द्र बिन्दु मला कौन सा है जिसकी परिधि में पूरे ज्ञान-मण्डार का समावेश हो सका है? यह प्रश्न हमें मानव जीवन के मूल उद्देश्य के प्रति भारतीय दृष्टिकोण को समझने के लिये बाध्य करता है। यदि एक शब्द में कहना चाहें तो यही कह सकते हैं कि आत्मानुभूति या self realization ही वह केन्द्र-बिन्दु है जिसकी ओर सभी विद्याओं को उन्मुख रखा गया है। इस मौलिक उद्देश्य के प्रति दृढ़ आस्था को संस्कृत वाङ्मय में इतने पूर्णरूप से निभाया गया है कि देवदेव चर्चित रह जाना पड़ता है। इसी एकनिष्ठ के कारण संस्कृत साहित्य में कोई भी विषय स्वतंत्र या वृथक् दिलाई नहीं देता। व्याकरण केवल भाषा के प्रयोग के नियम ही नहीं बताता बल्कि वह एक पूरा दर्शन है। साहित्य शास्त्र केवल साहित्यालोचना की कसौटी ही नहीं दिखाता प्रत्युत व्याकरण आदि के दर्शन की गूढ़ता भी अपने में समेटे रहता है।

हमारे प्राचीनों का जीवन के प्रति समग्र दृष्टिकोण था, वैंटी हुई Consciousness या खंडित चेतना को उन्होंने ने कहीं भी स्थान नहीं दिया। इसीलिये जीवन के विभिन्न पहलुओं से सम्मिश्रित ज्ञान शाखाओं को एक ही मूलबुद्ध के साथ सम्मिलित रखा जा सका है और सभी विषयों के शास्त्र-प्रणेता 'ऋषि' या 'मुनि' की पदवी पर अधिष्ठित रहे हैं। जब सभी विद्याओं-कलाओं की हमारे यहाँ यही स्थिति रही है तब मला लौकिक संगीत केवल लोकरंजन की वस्तु कैसे रह सकता था? इसीलिये उसे भी गान्धर्ववेद के रूप में प्रतिष्ठा दी गई है। चारों वेदों के निम्नलिखित प्रकार से चार उपवेद माने गये हैं :—

तत्र वेदानामुपवेदाश्चत्वारो भवन्ति । ऋग्वेदस्यायुर्वेद उपवेदो, यजुर्वेदस्य धनुर्वेद
उपवेदः, सामवेदस्य गान्धर्व वेदः, अथर्ववेदास्याथर्वाशास्त्रं चेत्याह भगवान् व्यासः^१

अर्थात् वेदों के चार उपवेद हैं—ऋग्वेद का आयुर्वेद, यजुर्वेद का धनुर्वेद, सामवेद का गान्धर्ववेद और अथर्ववेद का अथर्वाशास्त्र।

सामवेद के उपवेद के रूप में गान्धर्ववेद की स्थापना लौकिक संगीत को भी मोक्ष-प्राप्ति के उपायों में स्थान दिलाती है और उसे लोकरंजन के उद्देश्य से कहीं ऊपर ले जाती है। वह केवल जनरंजन या मनोरंजन तक ही सीमित नहीं है, किन्तु आत्मनिर्भरता का श्रेष्ठ उपाय है।

'गान्धर्व' शब्द की व्युत्पत्ति इस प्रकार की जाती है कि जो स्तुति रूप या गीत रूप वाक्यों को अथवा रश्मियों को धारण करता है वह 'गान्धर्व' है और उसी की विद्या गान्धर्व विद्या या गान्धर्व उपवेद है।

आज गान्धर्ववेद किसी प्रश्न के रूप में उपलब्ध नहीं है। उसके वर्षों विषय के बारे में श्री रामदास गौड़ के 'हिन्दुत्व' नामक ग्रंथ में कुछ उल्लेख मिलता है जिसे हम यहाँ ब्यों का त्यों उद्धृत कर रहे हैं :—

(१) ध्वन्यात्मक शब्दों का वर्णन, ध्वनि की उत्पत्ति, ध्वनि अव्ययफल (Sound effects ?), प्रतिध्वनि की उत्पत्ति (Harmonics ? echo ?), प्रतिध्वनिफल और उसका प्रकार।

(२) वर्णात्मक शब्दों की उत्पत्ति, वर्ण की उत्पत्ति, स्वर-प्रकार (Vibrations ? undulation ?) स्वर की उत्पत्ति, स्वरभेद, व्यंजन की उत्पत्ति, व्यंजन-भेद।

१ आयुर्वेद के ग्रंथों में उसे अथर्ववेद का उपवेद माना गया है। इस परम्परा के अनुसार अथर्वाशास्त्र को ऋग्वेद का उपवेद मानना पड़ेगा।

(३) स्वर-योजन का संयोग, स्वर और काल का संयोग, स्वर की आकृति (Sound figures), स्वरों के सात भेद—पङ्कज, ऋषभ, गान्धार, मध्यम, पंचम, चैवत्, निषाद । हर एक में दो-दो कोमल और तीव्र ग्राम (१), हर एक में तीन-तीन मूर्च्छना (१) २१, इन्हीं ३ राग-निर्माण, रागिणी निर्माण, साङ्ख्यिक, संयोग, रागात्मक—द्वेपात्मक भाव, नवरस निरूपण, साहित्य-निरूपण, इनके संवादी, विवादी, अनुवादी, विरोधी, प्रतिरोधी, अनुरोधी, गाल-सङ्गीत, निषा-सङ्गीत, देव-सङ्गीत, इच्छा-सङ्गीत, वस्तुमात्र ।

(४) भाव-उत्पत्ति का प्रकार, भाव का प्रयोग, भाव-समर्पण, भावभेद ३६ प्रकार के, इसी के अन्तर्गत काम शास्त्र भी है । काम का प्रवेद, अपदेश, आवाहन, विसर्जन, प्रसारण, आकुञ्चन, शब्द और काल का नित्य सद्व्योग, (Period of vibration ?), प्रकृति-रवेष, काल-विरोध से विकृति-उत्पत्ति, विकृति-शान्ति, रोग-शान्ति, (Musical therapy) मन्त्र-निर्माण, तन्त्र-निर्माण, यन्त्र-निर्माण, तत्त्व-विपर्यय, ज्ञान-विपर्यय, वस्तु-संचालन ।

(५) शब्द के रंग और रूप की व्याख्या, उनके देवता, हर एक राग की शक्ति, उनके अधिष्ठातृ देवता, पारमात्मिक संबंध, भक्ति-उत्पत्ति-प्रकार, चैतावनी, पङ्कज वर्णन, ऋतु विपर्यय, क्रिया-विपर्यय ।

(६) शब्द-संकेत, प्रकृति-वर्णन, नायक-वर्णन, नायिका-वर्णन, धर्म-संस्थापन ।

(७) आकाश-संपर्पण, तत्त्व-आकर्षण (Magnetism ?), तत्त्व-विकर्षण (Repulsion ?) ।

(८) तत्त्व-समावेश, क्लेश-हरण, देवता-आवाहन, विसर्जन, जगद-व्यापार ।

(९) स्वर और काल (Rhythm) का संयोग, उनका वियोग, वस्तु का संयोग-वियोग ।

(१०) भगवद्विभूति, करणज्ञान, कर्ताज्ञान ।

(११) स्वस्वयन, मङ्गलाचरण, वस्तु की आवश्यकता, वस्तु-गान ।

(१२) अरण्यगान, ऊहगान, वैष्णवगान ।

(१३) नर्तन प्रकार, नर्तनावश्यकता, नाट्यशास्त्र-निर्माण, नाट्य-प्रकार, ताल-उत्पत्ति प्रकार, ताल-भेद, तालनृत्य-संबंध, वाद्य-निरूपण, वाद्य-आवश्यकता, राग और वाद्य संबंध, उनके भेद, आवाधिक गान, मन्त्र द्वारा दिव्य गान, राधर्व गान, चारण साहित्य, आस्तरन नृत्य, उरग नृत्य, मयूर नृत्य, ताण्डव नृत्य, वन्धी प्रकार, आकर्षिणी, सम्मोहिनी, स्तम्भनी, ताल-निबन्ध, कंकणमाला, जममाला, पुष्पमाला, प्रवर और आवश्यकता, सीर गान, चान्द्र गान, शारक नृत्य, वैमलता ।

(१४) उपासना काण्ड ।

ऊपर की विषय-सूची पर सरसरी दृष्टि डालने से भी यह दिखाई देता है कि कितनी गहराई में जाकर विषय प्रतिपादन किया गया है । इस सूची में से कुछ शर्तें भले ही हमें अस्पष्ट-सी जान पड़ें किन्तु इतना तो उससे अवश्य समझा जा सकता है कि गान्धर्ववेद में ध्वनि की उन सभी शक्तियों का विश्लेषण रहता था जिनका न केवल संगीत में बल्कि भौतिक-विज्ञान (Physics), औपधि-विज्ञान इत्यादि सभी में प्रयोग होता था । यदि किसी व्यक्ति को गान्धर्ववेद के विश्वरे हुए अंश कहीं भी संप्राप्त हों तो कृपया काशी हिन्दू विश्वविद्यालय के श्रीरत्ना संगीत भारती को सूचित करें । उनका भारत पर, भारतीय संगीत पर और विश्व पर बड़ा उपकार होगा ।

अति प्राचीन काल में हमारे यहाँ ध्वनि-विज्ञान की दो समस्त शाखाएँ मानी जाती थीं—एक संगीत शास्त्र और दूसरा भाषा शास्त्र या व्याकरण । दोनों शास्त्रों के प्रणेता बहुत बार एक ही व्यक्ति होते थे । वसिष्ठ, यादवकन्य, नारद, कश्यप, पाणिनि, नन्दिवेश्वर, विशाखरु इत्यादि इसी कौटि के ग्रन्थकार थे जो संगीत शास्त्र तथा व्याकरण दोनों पर समान रूप से अधिकार रखते थे । यह तो हम कह ही चुके हैं कि व्याकरण को हमारे यहाँ केवल भाषा के नियमों का शास्त्र नहीं माना गया, अपितु वह तो ध्वनि-विज्ञान के गूढ़ तत्वों का भी प्रतिपादक है और उनके द्वारा एक दर्शनशास्त्र का भी निर्माता है । ध्वनि-विज्ञान का विवेचन संगीत से कभी अदृष्ट नहीं रह सकता क्योंकि संगीत ध्वनि में निहित शक्तियों के प्रयोग का एक बहुत सफल क्षेत्र है । इसलिये व्याकरण और संगीत शास्त्र का संबंध हमारे यहाँ सदा से रहा है । उदाहरण के लिये नन्दिवेश्वर ने यहाँ एक ओर भाषा-दर्शन पर अधिकारपूर्वक लिखा है वहीं दूसरी ओर संगीत पर भी लिखा है ।

व्याकरण पर उनका ग्रंथ 'नन्दिनेश्वर कारिका' या 'काशिका' वर्णजलि से भी पूर्व का समझा जाता है। नन्दिनेश्वर का संगीत-संबंधी ग्रंथ तो अब लुप्त हो चुका है, किन्तु उसके कुछ खिले हुए अंश परवर्ती ग्रंथों में यत्र-तत्र पाये जाते हैं।

ध्वनि-विज्ञान के तात्त्विक विवेचन की ही जहाँ प्रयुक्तता दी गई है, उस परम्परा के ग्रंथों का छोड़कर जब हम ऐसे ग्रंथों को देखते हैं जिनमें संगीत के प्रयोग पद्य वा मुख्य रूप से और विस्तार से वर्णन दिया गया है तब गान्धर्व-संगीत के अन्तर्गत हमें दो धाराओं का उल्लेख मिलता है—एक मार्ग संगीत और दूसरा देशी संगीत। आज सामान्य रूप से यह धारणा प्रचार में है कि आज शास्त्रीय संगीत के नाम से जो प्रचलित है वह देशी संगीत ही है और मार्ग संगीत जो पंचल देवताओं के काम का था, अब लुप्त हो चुका है। संगीत की इन दो धाराओं के बारे में जो कुछ थोड़ी बहुत सामग्री उपलब्ध है उसे बढ़ोकर सब पूर्वग्रह छोड़कर यहाँ हम उसी के आधार पर इस विषय को समझने का यत्न करेंगे।

भरत के 'नाट्यशास्त्र' में मार्ग देशी का कोई उल्लेख नहीं मिलता। 'नाट्यशास्त्र' के पश्चात् मतंग वा 'बृहद्देशी' संगीत का महत्वपूर्ण ग्रंथ है। इसके तो नाम में ही 'देशी' शब्द पड़ा हुआ है। अपने इस ग्रंथ के आरम्भ में ही मतंग मुनि ने लिखा है :—

देशो देशे प्रवृत्तोऽसौ ध्वनिर्देशगोति संज्ञितः।

ध्वनिर्योनिः परा श्रेया ध्वनिः सर्वस्य कारणम्।

आक्रान्तं ध्वनिना सर्वं जगत् स्थावरजङ्गमम्॥११॥

ध्वनिस्तु द्विविधः प्रोक्तो व्यक्ताव्यक्तविभागतः।

घर्णोपलम्भनाद् व्यक्तो देशीमुखमुपागतः॥१२॥

अवलागालगोपालैः चित्तिपालैर्निजेच्छया।

गीयते सानुरागेण स्वदेशे देशिरुच्यते॥१३॥

निबद्धरचानियद्वद्व्य मार्गोऽयं द्विविधो मतः।

आप्तापादि (?) निबन्धो यः स च मार्गः प्रकीर्तितः॥१४॥

अर्थात् मित्र मित्र देशों (स्थानों) में ध्वनि प्रवृत्त (फैली) होती है इसीलिये वह 'देशी' कहलाती है। ध्वनि परा योनि (अर्थात् मूल उत्पत्ति स्थान) है, वह सत्त्वा कारण है, जगत् में स्थावर-जंगम सब कुछ ध्वनि से व्याप्त है। व्यक्त अव्यक्त भेद से ध्वनि दो प्रकार की होती है—वर्ण व्यक्त ध्वनि है और वही 'देशी' है। स्त्रियाँ, बालक, गोपाल और राजा-महाराजा अपनी-अपनी इच्छानुसार अपने-अपने देश में जिस अनुराग सहित गाते हैं वह 'देशी' है। यह 'मार्ग' निबद्ध और अनिबद्ध भेद से दो प्रकार का है। आलाप (?) आदि निबन्ध (?) ही 'मार्ग' कहलता है।

ऊपर के उद्धरण से नीचे लिखी बातें समझ में आती हैं :—

(१) मतंग ने संगीतोपयोगी ध्वनि को 'देशी' कहा है और साथ ही 'देशी' ध्वनि से रचित जन-मन-रञ्जक गीत को भी 'देशी' कहा है। इस दूसरे अर्थ में 'देशी' का प्रयोग यह स्पष्ट करता है कि देश-भेद से जो पदम रचि-भेद संगीत में होता है उसे मतंग ने ध्यान में अवश्य रखा होगा।

(२) 'मार्ग' से मतंग को संभवतः नियमबद्ध संगीत अभिप्रेत है।

(३) मतंगोक्त 'मार्ग' से ही संभवतः बाद में 'मार्ग' संगीत देशी संगीत से भिन्न धारा के रूप में माना जाने लगा होगा। किन्तु मतंग के वचनों से ऐसा प्रतीत नहीं होता कि उन्हें 'देशी संगीत' में और 'मार्ग' में कोई तात्त्विक भेद अभिप्रेत रहा होगा।

‘संगीत रत्नाकर’ के आरम्भ में ही इस विषय पर निम्नलिखित श्लोक मिलते हैं :—

गीतं वाद्यं तथा नृत्यं त्रयं संगीतमुच्यते ।
 मार्गो देशीति तद्द्वेधा तत्र मार्गः स उच्यते ॥
 यो मार्गितो विरिञ्चयाद्यैः प्रयुक्तो भरतादिभिः ॥
 देवस्य “ पुरतः शंभोर्नियताभ्युदयप्रदः ।
 देशे देशे जनानां यद्रुच्या हृदयरक्षकम् ॥
 गीतं च वादनं नृत्यं तद्देशीत्यभिधीयते ।

(सं० २० १११२१-४)

अर्थात्—गीत, वाद्य और नृत्य ये तीनों संगीत कहलाते हैं। ‘मार्ग’ और ‘देशी’ भेद से संगीत दो प्रकार का है। ‘मार्ग’ उसे कहते हैं जिसे ब्रह्मादि (देवताओं) ने खोज निकाला है और भरतादि (मुनियों) ने भगवान् शंकर के सम्मुख प्रयुक्त किया है। यह संगीत ‘नियत’ रूप से अभ्युदय (वक्ष्याण) देने वाला होता है। जो गीत, वादन और नृत्य देश-देश में जनवृत्ति के अनुसार लोक का हृदयरक्षक होता है, वह ‘देशी’ कहलाता है। ~

‘मार्ग’ और ‘देशी’ की इस व्याख्या से यह स्पष्ट है कि ‘मार्ग’ उसे कहा गया है (१) जिसे देवताओं और मुनियों द्वारा ‘शास्त्र’ का रूप मिल चुका है अथवा (२) जो देवपूजा में उपयोग में आता है। पहिला अर्थ लें तो यह समझना होगा कि देशी संगीत की तुलना में ‘मार्ग’ संगीत कहीं अधिक नियमबद्ध है। यदि दूसरा अर्थ लें तो यह समझना होगा कि ‘मार्ग’ संगीत में विशुद्ध धार्मिक उद्देश्य अभिप्रेत था और लोक-जन के लिये देशी संगीत का उपयोग होता था। इन दोनों अर्थों में कहीं भी यह बात नहीं मिलती कि गान्धर्व संगीत को इन दो धाराओं में कोई तात्त्विक अन्तर है या विरोध है। किसी भी कला का शास्त्र-निर्माण या नियम-विधान सदा स्वयं या प्रचार के आधार पर ही हुआ करता है। इस दृष्टि से देशी संगीत ही ‘मार्ग’ का मूल आधार होना चाहिये, दोनों में किसी तात्त्विक विरोध का दावा कहीं भी स्थान नहीं जान पड़ता। यदि ‘मार्ग’ संगीत का देव-पूजा के ही उपयोगी समझें तो भी ‘देशी’ संगीत से उसका उद्देश्य भिन्न होते हुए भी उसके स्थूल स्वरूप में देशी संगीत से कोई धार्मिक भिन्नता नहीं हो सकती। आज यह जो धारणा प्रचलित है कि शास्त्रदेव के समय में ही ‘मार्ग’ संगीत का सौंप होना आरम्भ हो गया था जो बाद में चल कर पूरा हो गया और अतः केवल देशी संगीत ही प्रचार में रह गया है, उसके लिये कोई प्रमाण शास्त्रदेव के ऊपर के वचनों में नहीं मिलता। ‘संगीत रत्नाकर’ में और भी दो-तीन स्थानों पर ‘मार्ग’ ‘देशी’ के बारे में उल्लेख मिलता है। उस का यहाँ उद्धरण उपयोगी होगा। यथा :—

‘संगीत रत्नाकर’ के राग प्रकरण में ‘श्रामराग’ और ‘देशीराग’ इस प्रकार दो मुख्य भेदों के अन्तर्गत रागों का वर्णन किया गया है। ‘श्रामराग’ को ही ‘मार्गराग’ भी कहा गया है। ‘देशीराग’ के लिये टीकाकारों ने बड़ी छिताई कि इन में नियमों का बन्धन ‘श्रामराग’ या ‘मार्ग राग’ की भाँति उतना कड़ा नहीं होता। यथा :—

देशीत्वं नाम कामचारप्रवर्तित्वम् ।

तदत्र मार्गरागेषु नियमो यः पुरोदितः ।

स देशीरागमावादावन्यथापि कथञ्चिदभवत् ॥

(सं० २० २१२२ पर कवित्याय की टीका)

अर्थात् ‘देशी’ में कौण्ड्याचार या ‘कामचार’ रहता है। ‘मार्गरागों’ के लिये जो नियम बनाए गए हैं, देशी रागों में उन नियमों का कभी-कभी भंग भी हो सकता है।

रागों की ही भाँति तालों में भी शास्त्र-देव ने 'मार्गताल' और 'देशीताल' यों दो भेद बनाए हैं और वहाँ भी 'कामचार' को ही 'देशी' तालों का लक्षण बताया है जो उन्हें मार्ग-ताल से पृथक् करता है। इसके अलावा और भी दो-तीन स्थानों पर 'रत्नाकर' में 'मार्ग' और 'देशी' का उल्लेख मिलता है। यथा :—

अथ प्रकीर्णकं कर्णरसायनमनाकुलम् ।

देशीमार्गाग्र्यं वक्ति शास्त्रदेवो विदांबरः ॥

(सं० २० ३१)

अर्थात्—अथ विद्वद्गर शास्त्र-देव 'देशी' और 'मार्ग' दोनों के आधार पर प्रकीर्णक (बिल्ले हुए कुटकर विषय) प्रकरण को कहते हैं ।

यहाँ 'देशी' और 'मार्ग' दोनों का एक साथ उल्लेख करने का यही तात्पर्य है कि प्रकीर्णक अध्याय में जो बातें कही जाने वाली हैं वे इन दोनों को समान रूप से लागू होती हैं। इसी अध्याय में कुछ आगे चल कर 'गान्धर्व' और 'स्वरादि' का लक्षण करते हुए कहा है—

● मार्ग देशी च यो वेत्ति स गान्धर्वोऽभिधीयते ॥१२॥

यो वेत्ति पेशलं मार्गं स्वरादिः स निगद्यते ।

अर्थात्—जो 'मार्ग' और 'देशी' दोनों को जानता है वह 'गान्धर्व' है और जो केवल 'मार्ग' को जानता है वह 'स्वरादि' कहलाता है^१। वागीयकार के लक्षणा में भी देशी रागों का ज्ञान यह लक्षण रखा गया है। इससे स्पष्ट है कि गान्धर्व संगीत का समग्र रूप देशी और मार्ग इन दोनों से ही बनता है ।

'संगीत रत्नाकर' के प्रश्नोत्तराध्याय में 'मार्ग' और 'देशी' के लिये कुछ भिन्न शब्दों का प्रयोग किया गया है। यथा—

रत्नकः स्वरसंदर्भो गीतमित्यभिधीयते । गान्धर्वं गानमित्यस्य भेदद्वयमुदीरितम् ॥१॥

अनादिसंप्रदायं यद्गान्धर्वैः संप्रयुज्यते । नियतं श्रेयसो हेतुस्तद्गान्धर्वं अगुर्बुधाः ॥२॥

यत्तु वागीयकारेण रचितं लक्षणांविषयम् । देशीरागादिषु प्रोक्तं सद्गानं जनरत्नम् ॥३॥

अर्थात्—रंजन करने वाले स्वर-संदर्भ को 'गीत' कहते हैं। इसके दो भेद हैं—'गान्धर्व' तो उसे कहते हैं जो अनादि काल से परम्परा द्वारा चला आया है, गान्धर्वों द्वारा जो प्रयोग में लया जाता है और जो नियत रूप से कल्याण करनेवाला होता है। 'गान' उसे कहते हैं जिसकी रचना वागीयकार ने की हो और देशी रागादि में जो गाँथा गया हो ।

ऊपर के श्लोकों में 'गान्धर्व' से कुछ ऐसा समझ आता है कि जो रचनाएँ गुरुपरम्परा द्वारा दीर्घकाल से चली आईं हो उन्हें 'गान्धर्व' के अन्तर्गत रखा गया है और जो किसी आधुनिक 'वागीयकार' द्वारा बनाई गईं हो उन्हें 'गान' कहा गया है। इसकी टीका में कल्लिनाथ ने कहा है कि 'गान्धर्व' को 'मार्ग' समझ सकते हैं और 'गान' को 'देशी' कह सकते हैं। ऊपर अब तक हमने 'मार्ग' और 'देशी' का जो अर्थ समझा है और 'गान्धर्व' को इन दोनों का जो समग्र रूप माना है, उससे कुछ भिन्न बात यहाँ दिखाई देती है। किन्तु ऊपरी दृष्टि छोड़ कर यदि गहराई में जायें तो यह ध्यान में आया कि 'मार्ग' संगीत में नियमों की कठोरता और परम्परा का आग्रह तथा 'देशी' संगीत में इन दोनों बातों की शिथिलता—ये दो लक्षण यहाँ भी विद्यमान हैं। हाँ, शब्द-भेद अवश्य है। 'गान्धर्व' को यहाँ 'मार्ग' के अर्थ में संकुचित कर दिया गया है और 'गान' को 'देशी' का पर्याय बनाने का यत्न किया गया है ।

१ प्रकीर्णक अध्याय के आरम्भ में ही वागीयकार और उसके लक्ष्य, मध्यम, अधम भेद, 'गान्धर्व' और 'स्वरादि' के लक्षण बताये गये हैं। इनके द्वारा संगीतकारों की धेनिली दिखाना ग्रंथकार को अभिप्रेत है। प्रकीर्णक अध्याय के मुख्य विषयों का 'संगीताज्ञान' के चण्डो यानी चठे भाग में समावेश किया जायगा ।

ऊपर के उद्धरणों से हमने 'भार्ग' और 'देशी' इन दोनों को गान्धर्व संगीत की धारा के अन्तर्गत देखा और यह भी समझा कि दोनों में कोई तात्त्विक अन्तर नहीं है, बल्कि यह कहा जा सकता है कि ग्राम्य संगीत के या लोक-संगीत के स्वर के आधार पर ही शास्त्रीय नियमों के निर्माण द्वारा बिसकी रचना की गई वह नियमयुक्त संगीत 'भार्ग' है और जिसमें नियमों की उतनी कड़ाई नहीं रहती वह 'देशी' है। इसलिये यही निष्कर्ष निकलता है कि भाग जो हमारा शास्त्रीय संगीत है, यही नियमयुक्त होने से 'भार्ग' है और देश-भेद से रस-भेद के अनुसार विभिन्न प्रांतों और प्रदेशों में जो लोक-संगीत प्रचलित है, वह देशी संगीत है।

ऊपर हम जिस दृष्टिकोण से विचार करके इस निष्कर्ष पर पहुँचे हैं कि स्वाभाविक विकास क्रम से 'देशी' संगीत यानी लोक संगीत के आधार पर 'भार्ग' संगीत अर्थात् शास्त्रीय नियमयुक्त संगीत की रचना हुई है, उससे कुछ भिन्न दृष्टिकोण हमें नान्यदेव के अप्रकाशित ग्रंथ 'भक्त भाव्य' में मिलता है। वे करते हैं—

सामवेदात्समुद्भूत्य यद्गीतं ऋषिभिः पुरा ।

सद्गिराचरितो भार्गवेन भार्गोऽभिधीयते ॥

संस्कृताभ्याकृतं तद्वत् प्राकृतवारेणिका यथा ।

तद्वन्भार्गात् स्वयुद्धयान्वैर्वादेशीयं समुद्भूतम् ॥

(भक्त भाव्य १११९)

अर्थात् ऋषियों ने जिसे सामवेद से उद्भूत करके प्रयोग में लाया है और सत्युक्तों ने जिस मार्ग का अनुसरण किया है, वह 'भार्ग' (संगीत) कहलाता है। जैसे (भाषाओं में), संस्कृत से प्राकृत और प्राकृत से अन्य देशी भाषाएँ निकली हैं वैसे ही लोगों ने अपनी बुद्धि अनुसार 'भार्ग संगीत' से इस 'देशी वाक्' (संगीत) को निराला है।

'देशी संगीत' के आधार पर 'भार्ग संगीत' की रचना मानने में हमारा दृष्टिकोण यही है कि किसी भी वस्तु का परिष्कृत या परिमार्जित रूप उसके असंस्कृत या स्थूल अविकसित रूप से ही विकास पाता है, किन्तु नान्यदेव के ऊपर के उद्धरण में यह दृष्टिकोण दिखाई देता है कि किसी वस्तु के परिष्कृत या संस्कृत रूप के आधार पर उसका अपभ्रंश रूप पड़ा हुआ करता है। इसी दृष्टि से उन्होंने संस्कृत से प्राकृत और प्राकृत से अन्य देशी भाषाओं के निकलने की बात भी दृष्टान्त के रूप में कही है। यों तो भाषाओं के बारे में भी विचारकों का यही मत है कि प्रचलित लोकभाषा के आधार पर ही किसी मंत्री हुई साहित्यिक भाषा का विकास होता है। संस्कृत भाषा का तो नाम ही यह स्पष्ट करता है कि यह संस्कार या परिमार्जन से बनी है और जो प्रकृति से उत्पन्न है, वह प्राकृत कहलाती है। इस दृष्टि से नान्यदेव का कथन कुछ ऐसा लगता है मानों उसमें स्वाभाविक विकास क्रम को उलट दिया गया हो; किन्तु कुछ भिन्न प्रकार से विचार करने पर नान्यदेव के दृष्टिकोण में सत्यात अरुण दिखाई देगा। हम जानते हैं कि जहाँ एक ओर हमारा ऊपर पढ़ाया हुआ सामाजिक विकास क्रम सब बातों को ध्यान में रखा है, वहाँ साथ ही यह भी सत्य है कि एक बार किसी वस्तु का परिमार्जित रूप बन चुकने के बाद उसका अपने मूल स्रोत यानी अविकसित रूप पर थोड़ा बहुत प्रभाव अवश्य ही पड़ा करता है। उदाहरण के लिये—जब किसी साहित्यिक भाषा का विकास हो चुकता है तो उसका बोधनाल की भाषा पर भी प्रभाव पड़ता ही है। इसलिये आरम्भिक विकास-क्रम की दृष्टि छोड़ कर यदि हम नान्यदेव के कथन पर विचार करें तो यह ध्यान में आयेगा कि बहुत बार शास्त्रीय संगीत से प्रभावित होकर ऐसी शैलियों का विकास हुआ करता है जिनमें शास्त्रीय संगीत का पुट रहने पर भी जो विशुद्ध शास्त्रीय नहीं होती यानी जिनमें भिन्न भिन्न प्रदेशों या प्रांतों के रस-भेद, संस्कार-भेद आदि का प्रभाव प्रचुर मात्रा में रहता है। शास्त्रीय नियमों की अतिवृत्ति के कारण ये शैलियाँ लोक संगीत के निकट आ जाती हैं और 'देशी संगीत' में गिनी जा सकती हैं। उदाहरण के लिये—उमरी अंग के गान को ले लें। इस पर शास्त्रीय संगीत का प्रभाव स्पष्ट है। बल्कि जो कहना चाहिये कि यह शास्त्रीय संगीत की ही एक शाखा है। किन्तु हममें देश के भिन्न भिन्न

जग्राह पाठ्यभृग्वेदात् सामभ्यो गीतमेव च ।
यजुर्वेदादमिनयान् रसानयर्वशादपि ॥

... ...
... ...
... ...

लोकवृत्तानुकरणं नाट्यमेतन्मया कृतम् ।
सत्समाधममध्यानां नराणां कर्मसंश्रयम् ॥
हितोपदेशजननं नाट्यमेतद्भविष्यति ।
एतद् रसेषु भावेषु सर्वकर्मक्रियासु च ॥
सर्वोपदेशजननं नाट्यमेतद्भविष्यति ।
दुःखात्तानां श्रमात्तानां शोकात्तानां तपस्विनाम् ॥
विभ्रामजननं लोके नाट्यमेतद्भविष्यति ।
धर्म्यं यशस्यमायुष्यं हितं बुद्धिबिबर्धनम् ॥
लोकोपदेशजननं नाट्यमेतद्भविष्यति ।
न तज्ज्ञानं न तच्छिल्पं न सा विद्या न सा कला ॥
न स योगो न तत्कर्म नाट्येऽस्मिन् यश्च हरयते ।
सर्वशास्त्राणि शिल्पानि कर्माणि विविधानि च ॥
अग्निमन्नादथे समेतानि तस्मादेतन्मया कृतम् ।

(भा० शा० १।१४, १५, १७, १०९-११४)

अर्थात् यह नाट्य धर्म, अर्थ और यश से युक्त है। इसमें उपदेश भी है और लोक के सब कर्मों का संग्रह है। 'नाट्य' नामक इस वेद में सब शास्त्रों का अर्थ है, और सब शिल्पों का प्रदर्शन है। 'इतिहास' का भी इस में समन्वय है। ऋग्वेद से 'पाठ्य', सामवेद से 'गीत', यजुर्वेद से 'अमिनय' और अथर्ववेद से 'रस' का ग्रहण करके इस नाट्यवेद की रचना की गई है। यह नाट्य लोकवृत्त यानी लोकजीवन का अनुकरण है। इसमें उत्तम, मध्यम और अधम मनुष्यों के कर्मों का वर्णन रहेगा और यह सभी को हितोपदेश देने वाला होगा। रसों में, भावों में और सब धर्मों में यह सभी के लिये उपदेश देने वाला होगा। दुःख से, भ्रम से और शोक से आर्त व्यक्तियों और तपस्वियों को यह नाट्य विभ्राम देने वाला होगा। धर्म, यश, आयुष्य और हित को देने वाला होगा, बुद्धि को बढ़ाने वाला होगा और लोक उपदेशकारी होगा। कोई ज्ञान, कोई शिल्प, विद्या, कला, योग या कर्म ऐसा नहीं है जो इस नाट्य में दिखाई न दे। सब शास्त्र, शिल्प और कर्म इस नाट्य में सम्मिलित हैं; इसीलिये मैंने इसे बनाया है।

१. हम पहिले देख चुके हैं कि गान्धर्ववेद सामवेद का उपवेद है, किन्तु नाट्यवेद को किसी वेद का उपवेद न कह कर पंचम वेद ही कहा गया है। 'गान्धर्ववेद' की जगह 'नाट्य' का चेत्र अधिक व्यापक है जिसमें गान्धर्व भी समाविष्ट हो जाता है। नाट्यशास्त्र (३१ वां अध्याय) में कहा है कि नाट्य ने जैसा 'गान्धर्व' बताया है, वैसा ही यहाँ कहा गया है।

ऊपर के उद्धरण से यह स्पष्ट है कि नाट्य को समूचे लोकजीवन का अनुकरण (Imitation) मानने के कारण उसमें जीवन के सभी अंगों या पहलुओं से संबंधित विचारों और कलाओं, शास्त्र और शिल्प का समावेश है। साथ ही नाट्य को केवल अंशकर्म का उपाय नहीं, बल्कि लोकोपदेश का बहुत सफल साधन माना गया है। धर्मशास्त्रों में तो सीधे विधि-नियम (क्या करना है और कंम नहीं) द्वारा उपदेश दिया जाता है, परन्तु नाट्य मनोरंजन के साथ साथ परोक्ष रूप से शिरोपदेश देता है। इसीलिए श्रेय और श्रेय (कल्याण, और मन को प्रिय लगाने वाली बात) का नाट्य में अद्भुत समन्वय मिलता है अर्थात् उसमें शिष्ट की बात भी इस ढंग से सामने लई जाती है कि वह सीधी आज्ञा के रूप में नहीं, बल्कि किसी प्रिय व्यक्ति द्वारा दी गई सलाह के रूप में हृदय को स्पर्श करती है और प्रिय लगती है। संगीत को अन्य कलाओं और शिल्पों की भाँति इस 'नाट्य' शब्द के अन्तर्गत स्थान दिया गया है और इसीलिए प्राचीनों की दृष्टि में उसका उद्देश्य भी नाट्य के ऊपर लिखे उद्देश्य से भिन्न नहीं था।

हम आगे चलकर देखेंगे कि भरत के नाट्यशास्त्र के बाद संगीत के सूत्रबद्ध शास्त्रीय विवेचन का विस्तार होता गया और इसलिये ऐसे ग्रंथों की रचना होने लगी जिनका मुख्य विषय संगीत या और नाट्य को उनमें गीण स्थान मिला था। दूसरे शब्दों में यों कह सकते हैं कि संगीत का नाट्य से स्वतंत्र रूप में विकास होता रहा और शाङ्गदेव के बाद तो प्रायः नाट्य से संगीत का विच्छेद-सा हो गया; फिर भी शाङ्गदेव की ही हुई 'संगीत' की नीचे लिखी म्याप्या सैद्धान्तिक रूप से सभी को मान्य रही, मछे ही इस की दृष्टि में निरिच्छा आत्विक दृष्टिकोण किसी को विशेष रूप से ध्यान में रहा हो या न रहा हो।

गीतं वाद्यं तथा नृत्तं त्रयं संगीतमुच्यते।

(सं० २० ११।१२१)

अर्थात् गीत, वाद्य और नृत्त—ये तीनों संगीत कहलाते हैं। 'संगीत' की यह परिभाषा विद्यार्थी कई बार सुन चुकें होंगे। इस परिभाषा में जिस 'नृत्त' का समावेश किया गया है उसे थोड़ा-सा समझ लेना यहाँ अस्थानीय न होगा। 'नृत्त' के साथ-साथ 'नृत्य' और 'नाट्य' का भी संगीत के ग्रंथों में नाम लिया गया है। इसलिये तीनों में से किसी एक को समझने के लिये होय दो को भी साथ-साथ समझना अनिवार्य हो जाता है। शाङ्गदेव ने इन तीनों के लिये इस प्रकार कहा है—

नाट्यशब्दो रसे मुख्यो रसाभिन्न्यक्तिकारणम्।

चतुर्धाभिनयोपेतं..... ॥

(सं० २० ७।१।१७)

१. नाट्य के 'संगीत मकरन्द' में भी इसी प्रकार कहा है :—

गीतं वाद्यं च नृत्यं च त्रयं संगीतमुच्यते।

(सं० ४० १।१।३)

मत्तंग की 'वृहदेयी' में भी आरम्भ में ही नाट्य की महिमा बताने समय 'नृत्त' का नाम दिया गया है :—

न नादेन विना गीतं न नादेन विना स्वराः।

न नादेन विना नृत्तं तस्मात्तादात्म्यं जगत् ॥

(वृह०-१६, १७)

यहाँ 'संगीत' की परिभाषा के रूप में तो 'नृत्त' का समावेश नहीं किया गया है, किन्तु फिर भी 'नाट्य' की महिमा बताने समय 'गीत' के साथ-साथ उसे भी स्थान दिया गया है।

आंगिकाभिनयैरेव भावानेव व्यनक्ति यत् ।

तन्मृत्यं..... ॥

(वही, ७।१।२६)

गात्रविक्षेपमात्रं तु सर्वाभिनयवर्जितम् ।

आंगिकोक्तप्रकारेण नृत्तं नृत्तविदो विदुः ॥

(वही, ७।१।२७)

अर्थात् 'नाट्य' शब्द का मुख्य अर्थ रस है। वह रसामिव्यक्ति का कारण है और चार प्रकार के अभिनय^१ से युक्त है..... जो केवल आङ्गिक अभिनय द्वारा भावों को व्यक्त करता है वह नृत्य है। जिसमें केवल शारीरिक कूट पाँद रहती है और किसी प्रकार का अभिनय नहीं रहता वह नृत्त कहलता है^२ (इसमें हाथ पैर आदि अंगों की चोट्याएँ तो आंगिक अभिनय जैसी ही रहती है, किन्तु किसी भाव को अभिव्यक्ति न होने के कारण वे चोट्याएँ अभिनय की कोटि में नहीं आती। अस्तु। यहाँ ध्यान देने की बात यही है कि 'संगीत' के अन्तर्गत 'नृत्य' या 'नृत्त' का समावेश कर के किसी न किसी रूप में अभिनय को स्थान दिया गया है और अभिनय द्वारा संगीत को 'नाट्य' से संबद्ध रखा गया है।

प्रसंगवश यहाँ हम ने नाट्य के साथ-साथ 'नृत्त' और 'नृत्य' की थोड़ी-सी चर्चा कर ली। यहाँ हमारा मुख्य विषय तो संगीत-शास्त्र का इतिहास ही है। उसी के अन्तर्गत भूमिका के रूप में हम ने संगीतशास्त्र और साहित्यशास्त्र (नाट्य शास्त्र) का संवन्ध देखने का थोड़ा सा यत्न किया क्योंकि नाट्यशास्त्र समान रूप से साहित्यशास्त्र और संगीत शास्त्र का मूल स्रोत है।

इतनी सी प्रारम्भिक चर्चा के बाद अब हम अपने प्रस्तुत विषय पर आ जाएँ। यहाँ भी हमें 'नाट्यशास्त्र' को ही सर्वप्रथम ऐतिहासिक दृष्टि से देखना होगा। उसके बाद 'संगीत रत्नाकर' (तेरहवीं सदी ई०) के पूर्व तक का काल अन्धकार के आवरण में पड़ा हुआ है, क्योंकि उस काल के अधिकांश ग्रन्थ लुप्त हो चुके हैं। आज हमारे पास उन ग्रन्थों या उनके रचयिताओं के नाम जानने का केवल एक ही साधन है और वह है—जो भी ग्रन्थ उपलब्ध हैं, उनमें आये हुए नामोल्लेख। इन नामोल्लेखों से अवधा कहीं २ पाए जाने वाले उद्धरणों से ही हम लुप्त ग्रन्थों और उनके रचयिताओं के बारे में थोड़ी बहुत जानकारी पा सकते हैं। यह जानकारी प्रायः ग्रन्थों और ग्रन्थकारों के नामों तक ही सीमित रहती है। कई बार तो ये नामोल्लेख भी सीधे रूप से हमारे सामने नहीं आते यानी ऐसा देखने में आता है कि कोई उपलब्ध ग्रन्थ किसी (अधुना) उपलब्ध या अनुपलब्ध ग्रन्थ का आधार लेकर अन्य प्राचीन ग्रन्थों या ग्रन्थकारों का नाम लेता है या उनका एकाग्र उद्धरण देता है। इससे स्पष्ट होता है कि उद्धरण देने वाले ग्रन्थकारों को स्वयं भी उस युग में कई ग्रन्थ मूल रूप में उपलब्ध नहीं थे। ऐसे परोक्ष उद्धरणों के आधार पर इतिहास की दृष्टि हुई शृंखलाएँ जोड़ने का प्रयास कितना कठिन होगा, यह समझा जा सकता है। इसीलिये किसी सुसंबद्ध इतिहास की आशा भी नहीं की जा सकती। फिर भी नाम-परिचय का महत्व स्वीकार करते हुए हम नीचे थोड़ा सा ऐतिहासिक विवरण दे रहे हैं।

१—चार प्रकार के अभिनय ये हैं—आंगिक (जिसमें शरीर के विभिन्न अंगों की खेलें हो), वाचिक (वाणी से संबन्धित, जिसमें पाठ्य और संगीत दोनों आ जाते हैं), आहार्य (नट के वस्त्र आभूषण आदि), और सार्विक (भ्रष्ट, दुष्टक, कष्ट आदि सार्विक विकार)।

२—धनत्रय के दशरूपक में कहा है :—

अवस्थानुकृतिर्नाट्यं..... ।

...भावाग्रयं नृत्यं नृत्तं तालतयाग्रयम् ॥ (१-७, ९),

‘संगीत रत्नाकर’ (तेरहवीं सदी ई०) के बाद चौदहवीं सदी से मध्ययुग का काल मानें तो शाङ्गदेव और उनके प्रायः समसामयिक ग्रन्थकारों को प्राचीन और मध्ययुग के सन्धिकाल में रख सकते हैं। यहाँ सुविधा को दृष्टि से हम शाङ्गदेव के पूर्व तक के पूरे काल को स्थूल रूप से ‘प्राचीन’ मान कर चलेंगे। यों तो इतने लम्बे काल को एक साथ लेना उचित नहीं जान पड़ता, किन्तु उस काल के अधिकांश ग्रन्थ उक्त होने के कारण सूक्ष्म काल-विभाजन करने से कोई विशेष प्रयोजन सिद्ध होना संभव नहीं। इसलिये हम इस पूरे काल को एक साथ ले रहे हैं। शाङ्गदेव और उसके प्रायः समसामयिक कुछेक ग्रन्थकारों को सन्धिकाल में रख कर पन्द्रहवीं सदी से अष्टादहवीं सदी तक के काल को मध्ययुग में लेते हुए उन्नीसवीं शताब्दी से आधुनिक युग का प्रारम्भ करेंगे। इस प्रकार स्थूल काल-विभाजन यह होगा—

(१) प्राचीन युग (‘संगीत रत्नाकर’ यानी तेरहवीं सदी से पूर्व तक)

(२) सन्धिकाल (तेरहवीं चौदहवीं सदी)

(३) मध्ययुग (पंद्रहवीं से अष्टादहवीं सदी तक)

(४) आधुनिक (उन्नीसवीं शताब्दी से आरम्भ)

अब इसी क्रम से हम ब्यौरेकार ऐतिहासिक विवरण प्रस्तुत करते हैं।

१. प्राचीन युग

इस युग के अधिकांश ग्रन्थ अप्राप्य हैं। कई एक ऐसे ग्रन्थकारों के नाम-मात्र सामने आते हैं जिनके ग्रन्थों के नाम तक शत नहीं या जिनके ग्रन्थों के बारे में जानकारी केवल नामों तक ही सीमित है। ऐसी अवस्था में इन ग्रन्थकारों के पूर्वापर काल-क्रम का निर्णय करना तो असंभव-सा है। दूसरी ओर यह भी ध्यान में रखने योग्य है कि इस युग के ग्रन्थकारों में से कुछेक नाम तो पीपाणिक हैं यानी पीपाणिक परंपरा में उनका महत्वपूर्ण स्थान है, किन्तु वे नाम वास्तव में ऐतिहासिक व्यक्तियों के हैं या नहीं, यह कहना बहुत कठिन है। कुछ नाम भरत के नाट्यशास्त्र के दीपनामों के रूप में नाट्य से संबंधित हैं। इन्होंने ‘नाट्य’ के अंग के रूप में संगीत की चर्चा की है। कुछ ऐसे फुटकर नाम हैं जिन का नाट्य और संगीत से मिला-जुला-सा संबंध है अथवा इन दोनों में से किसी एक के साथ संबंध है। इन में पीपाणिक और ऐतिहासिक दोनों प्रकार के नाम हैं। इनमें से बहुत ही कम ग्रन्थकारों के ग्रन्थ उपलब्ध हैं। इन सब बातों को ध्यान में लेते हुए हमने इस युग के ग्रन्थकारों को नीचे छिठी श्रेणियों में रखना उचित समझा है—

१. भरत का नाट्यशास्त्र और उसके टीकाकार।

२. नाट्य तथा संगीत-साहित्य के फुटकर नाम—

(क) जिनके ग्रन्थ पूर्ण या आंशिक रूप से उपलब्ध हैं, या

(ख) जिनके ग्रन्थों के नाममात्र ही शत हैं अथवा उतना भी शत नहीं।

१. भरत का नाट्यशास्त्र और उसके टीकाकार

भरत के नाट्यशास्त्र की विषयवस्तु के बारे में हम ऊपर कुछ सामान्य (General) चर्चा कर चुके हैं। परां तो केवल काल-निर्णय की दृष्टि से हमें थोड़ा सा विचार करना है। इस विषय की निम्न चर्चा करने का तो यहाँ अन्तर्गत विस्तृत नहीं है। विद्यार्थियों को कुछ मिला-जुली दृष्टिकोणों का परिचय मात्र दिया जा सकता है।

१. इस प्रकाश में महामहोपाध्याय डा० पी० बी० दास के History of Sanskrit Poetics से प्राप्त सहायता, जो कुछ References तक ही सीमित है, उस का हम सामान्य उल्लेख करते हैं।

पाश्चात्य विद्वानों ने और कई भारतीय विद्वानों ने भरत के नाट्यशास्त्र का काल २०० ई० पू० (B.C.) से ४०० ई० (A.D.) के बीच में माना है। पाश्चात्य विद्वानों का तो बहुधा यही सिद्ध करने का यत्न रहा कि यूनानी (ग्रीक) नाट्य के विकास के बाद भारत में नाट्य का विकास हुआ था, अतः नाट्य का शास्त्र २०० ई० पू० से प्राचीन नहीं हो सकता। अब तो बहुत से अग्रदूत प्रमाणों द्वारा, भारतीय नाट्य के विकास के बारे में यह मत निराधार सिद्ध हो चुका है। किन्तु आज भी भारतीय विद्वान् कुछ भिन्न कारण से इस ग्रन्थ को ऊपर लिखे काल (२०० ई पू० से ४०० ई० के बीच में) की ही रचना मानते हैं। उनकी विचारधारा संक्षेप में निम्नोक्त है।

विद्वानों का कहना है कि नाट्यशास्त्र का आज जो रूप उपलब्ध है, वह किसी एक काल या व्यक्ति की रचना नहीं है। उसके वर्तमान रूप में हमें तीन प्रकार के अंश मिलते हैं। यथा :—

(१) अनुष्टुप् या आर्या श्लोक ।

(२) भाष्य के दंग के गद्य-खण्ड, या सूत्र-शैली के संक्षिप्त वाक्य (गद्य) और

(३) कारिका ।

नाट्यशास्त्र में अनेक स्थानों पर हम देखते हैं कि किसी विषय को भाष्य के दंग से गद्य में समझाने के बाद उसी विषय से संरन्धित श्लोक देते समय कहा गया है कि इस चारे में 'अनुवंश्य' श्लोक भी मिलते हैं। 'अनुवंश्य' का अर्थ यही हो सकता है कि जो वंश-परम्परा द्वारा या गुरु-शिष्य-परम्परा द्वारा चला आया हो। दससे स्पष्ट है कि वर्तमान नाट्यशास्त्र के रचनाकार को परम्परा द्वारा ऐसी बहुत सी सामग्री श्लोकों के रूप में प्राप्त थी जिसे नाट्यशास्त्र में जोड़ना सरल था। इसका अर्थ यह कदापि नहीं कि वर्तमान नाट्यशास्त्र के सभी श्लोक इसी प्रकार परम्पराप्राप्त रहे होंगे। अधिकांश श्लोक (कारिका) तो नाट्यशास्त्र के वर्तमान रूप के लेखक के ही हैं जिनमें गद्य-खण्डों में कही हुई बात को ही सरलता के निमित्त दोहराया गया है। 'भरत' इस पौराणिक नाम का अर्थ Actor या अभिनय करनेवाला—देसा था, यह अधिकांश विद्वानों की मान्यता है। इसलिये 'भरत' नाम नाट्य के शास्त्रकारों के साथ जुड़ा हुआ है, यह भी माना जाता है। जैसे महाभारत और पुराणों के रचनाकार का नाम 'व्यास' किसी एक व्यक्ति का नाम नहीं हो सकता, बल्कि उसे एक विशेष प्रकार के लेखकों का प्रतीक समझना चाहिए, कुछ वैसी ही बात 'भरत' के लिये भी कही जाती है। शास्त्रवत्त्वसूत्रि में 'भरत' का Actor वा नट के लिये प्रयोग हुआ है। शारदातनयके 'भाष्य प्रकाश' में ऐसी कथा आई है कि शिव ने नन्दिकेन्दर को आज्ञा दी कि वे ब्रह्मा को नाट्यवेद सिखा दें। तभी ब्रह्मा के सामने पाँच शिष्यों सहित एक मुनि प्रकट हुए और पितामह (ब्रह्मा) ने उन सबको 'भरत' नाम देकर 'नाट्यवेद' सिखाया और यह वर दिया कि उन्हीं के नाम से नाट्यवेद जगत् में प्रसिद्ध होगा^२।

नाट्यशास्त्र के वर्तमान रूप में मिश्र सामग्री की उपलब्धि और 'भरत' नाम की पौराणिकता—इन दो बातों के आधार पर आज विद्वान् ठीक यह मानते हैं कि नाट्यशास्त्र किसी एक व्यक्ति की रचना नहीं है और साथ ही उन का यह भी कहना है कि इस ग्रन्थ का वर्तमान रूप लगभग २०० ई० पू० से और ४०० ई० के काल के बीच में अस्तित्व में आया होगा। इस विचारधारा का बहुत ही संक्षिप्त उल्लेख हमने ऊपर किया। अब इस पर अपनी दृष्टि से थोड़ा सा विचार कर के हम नाट्यशास्त्र के टीकाकारों को छे छेगे।

वर्तमान नाट्यशास्त्र की रचना होने से पूर्व नाट्य-सम्पन्धी कुछ सामग्री अवश्य रही होगी जो परम्परा द्वारा, नाट्यशास्त्र के प्रणेता को मिली होगी इस में सन्देह नहीं। किन्तु इस से यह निष्कर्ष निकालना कि वर्तमान नाट्यशास्त्र

१. यथा हि भरतो ब्रह्मैवैवंशवत्परमनस्तनुम् ।

मानारूपाणि ह्यबोद्धस्तथात्मा कर्मजास्तनुः ॥

२. भाष्यप्रकाश इत्यम अधिकांश द्रष्टव्य ।

किसी एक व्यक्ति की रचना नहीं है, यह उतना सुकिसंगत नहीं जान पड़ता। अभिनवगुप्त ने नाट्यशास्त्र की टीका 'अभिनव-भारती' के आरम्भ में ही इससेनाथ का खण्डन कर के कहा है कि नाट्यशास्त्र एक ही व्यक्ति की रचना है। 'भरत' नाम की पौराणिकता में कोई सन्देह नहीं, किन्तु इसके साथ ही यह भी बहुत सम्भव है कि भरत नाम के किसी एक आदिम आचार्य के नाम से ही यह परम्परा चली हो कि 'भरत' यह नाम नट या नाट्याचार्य के लिये सामान्यरूप से रूढ़ हो गया हो। जैसे शंकराचार्य की शिष्य-परम्परा में आज तक पीठापीठ सभी आचार्य शंकराचार्य कहलाते हैं। 'आदि भरत' और 'भरतवृद्ध' ^{१२}—ऐसे नाम यह संकेत अवश्य करते हैं कि भरत नाम के किसी आदिम नाट्याचार्य की नाट्यशैली में सार्व-भौम प्रतिष्ठा के कारण 'भरत' एक ही आचार्य का नाममात्र न रह कर एक पदवी बन गया होगा, जो नाट्याचार्यों का आभूषण रही होगी। स्वयं भरत के नाट्यशास्त्र में एक स्थान पर नट के लिये भी 'भरत' शब्द का प्रयोग मिलता है। यथा:—

पृष्ठे कृत्वास्य कृतं नाट्यं युद्धके यतोमुलं भरतः ।

सा पूर्वा भन्तव्या प्रयोगकाले तु नाटयज्ञैः ॥

(ना० शा० १३११)

नट के लिये 'भरत' शब्द के प्रयोग का यह तात्पर्य हो सकता है कि नाट्यशास्त्र के रचयिता भरत 'मुनि' की यह अभीष्ट रहा होगा कि उनकी स्थापित नाट्य-संस्था के सदस्य 'नट' न कहला कर 'भरत' के रूप में प्रतिष्ठा पायें। हम जानते हैं कि आजकल यागीगर लोग 'नट' कहलाते हैं, जो कि आम तौरों पर बौद्ध यादू कर या रस्ता बौध कर मंडके भादि उठाए हुए अपनी कपामार्तें दिलाया करते हैं। ये लोग भारत के सभी प्रान्तों में 'नट' ही कहलाते हैं। 'नाट्य' के प्रयोजन 'नट' को इन नर्तकों की अपेक्षा प्रतिष्ठित स्थान दिलाने के लिये शायद 'भरत' नाम का प्रयोग किया गया हो। पूरा नट-सम्प्रदाय 'भरत' उपाधि से विभूयित रहे, यह 'भरत' मुनि की शायद अभीष्ट रहा हो। इस प्रकार 'नट' और नाट्याचार्य दोनों के लिये 'भरत' उपाधि के प्रयोग की परम्परा मिलती है। किन्तु यह परम्परा हमें 'भरत' नाम की किसी आदिम नाट्याचार्य के साथ जोड़ने से रोकती है, ऐसा मानने के लिये कोई प्रामाणिक आधार नहीं है। इसलिये हम अनुना उपलब्ध नाट्यशास्त्र के मूलरूप को आदिम आचार्य भरत की कृति मान सकते हैं। किन्तु साथ ही यह भी सत्य है कि काल-क्रम से इस मूल रूप में कब-कब और कितने-कितने परिवर्तन या परिवर्द्धन हुए होंगे यह कहना आज बड़ा बड़िन है, जब कि हमें 'अभिनव-भारती' के अतिरिक्त अन्य कोई नाट्यशास्त्र की टीका उपलब्ध नहीं है और जब कि कोइल, नन्दिकेश्वर आदि के प्राचीन नाट्यग्रन्थ भी अत्र हून हो चुके हैं। नाट्यशास्त्र के आज जो तीन प्रकाशित संस्करण ^३ उपलब्ध हैं, उन में विपुल पाठ-भेद और अन्वयों तथा श्लोकों की संख्या और क्रम में भेद,—इन सब से इतना तो अवश्य स्पष्ट है कि 'नाट्यशास्त्र' के मूल रूप में काफी परिवर्तन होते रहे होंगे। अभिनवगुप्त ने अपनी रचित टीका के आरम्भ में ही जो यह प्रश्न उठाया है कि नाट्यशास्त्र एक ही व्यक्ति की रचना है या नहीं, उससे यह स्पष्ट है कि आज से प्रायः एक हजार वर्ष पूर्व भी ऐसी आपत्ति उठाई जाती थी। इस आपत्ति के उत्तर में अभिनवगुप्त ने जो ऐसा कहा है कि नाट्यशास्त्र को एक ही व्यक्ति की कृति मानना चाहिए, उस पर यदि हम कुछ गम्भीरता से विचार करें तो ऐसा लगता है कि इस कथन में हमें अविश्वास करने का कोई कारण नहीं है। इसलिये मध्यमार्ग लेते हुए ऐसा कहना अधिक उचित होगा कि नाट्यशास्त्र का मूलरूप एक व्यक्ति की रचना रहा होगा, किन्तु सामायिक काल-क्रम से उसमें परिवर्तन-परिवर्धन अवश्य ही होते रहे होंगे, जिन का स्वरूप जानना आज असंभव है।

१. 'शाकुन्तल' पर रावबगट्ट की टीका में 'आदि भरत' और 'भरत' ये दो पृष्ठक नाम मिलते हैं।

२. शारदातन्त्र के 'भावप्रकाश' में 'भरतवृद्ध' का उल्लेख मिलता है।

३. निर्वाणसागर प्रेस धर्मपुर से प्रकाशित काव्यसागर, बनारस से प्रकाशित चौखम्बा संस्कृत संस्कृत प्रकाशित पापकथा क्रोडियेष्ठल सीरीज के अन्तर्गत नाट्यशास्त्र के तीन संस्करण प्रकाशित हो चुके हैं।

‘टीका’ का भी अभिनवगुप्त ने विशेष रूप से अभिनव भारती के गेयाधिकार (नाट्यशास्त्र में संगीत-सम्बन्धी अंश) में उल्लेख किया है। इस ‘टीका’ के लेखक का नाम अज्ञात है।

नाट्य से सम्बन्धित अन्य प्राचीन ग्रन्थकारों के विषय में भी अभिनव भारती में आए हुए उल्लेखों या उद्धरणों से काफी जानकारी मिलती है। उस काल तक नाट्य के ग्रन्थों में नाट्य के अंग के रूप में संगीत को भी स्थान रहता ही था। इस प्रकार नाट्य साहित्य के इतिहास के साथ साथ प्राचीन संगीतशास्त्र का इतिहास भी जुड़ा हुआ है। इसलिए यहाँ हम नाट्य तथा संगीत साहित्य के पुनः नामा को एक साथ ले लेंगे। जैसा कि हम पहिले कह चुके हैं, इन नामों को हम नीचे लिखे दो वर्गों में रखेंगे—(क) जिनके ग्रन्थ पूर्ण नहीं तो आंशिक रूप से उपलब्ध हैं और [(ख) जिनके ग्रन्थों के नाम मात्र ज्ञात हैं या वह भी अज्ञात हैं। इन पुनः नामों में पौराणिक तथा ऐतिहासिक दोनों प्रकार के नाम रहेंगे।

(२) नाट्य तथा संगीत-साहित्य के कुटुम्ब नाम

ऐसे लेखक जिनके ग्रन्थ पूर्ण नहीं तो आंशिक रूप से उपलब्ध हैं—

मत्तग

मत्तग की मुनि की पदवी प्राप्त है और वह नाम पौराणिक है। मत्तग का नाम और क्या रामायण, महाभारत तथा कुछ पुराणों में पाए जाते हैं। परन्तु इनका रचित ‘बृहद्देशी’ किस काल में रचा जाय, इस सम्बन्ध में विद्वानों में मतभेद है। इस ग्रन्थ में श्लोक और ‘टीका’ से मिलते-जुलते गद्य अंश हैं। कई विद्वान् श्लोकों को ग्रन्थ का मूल रूप मानते हैं और गद्य भाग को किसी भिन्न व्यक्ति द्वारा रचित टीका कहते हैं। किन्तु समूचे ग्रन्थ के प्रवाह को देखते हुए पद्य और गद्यांग के लेखक भिन्न रहे होंगे, ऐसा मानने के लिए कोई कारण नहीं जान पड़ता। जो गद्योक्त है, वह भी नीक टीका के रूप में नहीं है। इसलिए हमारा मत है कि पूरे ग्रन्थ को एक ही व्यक्ति की रचना मानना चाहिए। अब रहा काल का प्रश्न, इसमें सबसे पहिले लेखक के ‘मत्तग’ नाम की पौराणिकता देखते हुए इसे काफी प्राचीन मानने को ही चाहता है। भरत नाट्यशास्त्र के मूल रूप से तो यह निश्चित रूप से बाद का है, क्योंकि पूर्वाचार्य के रूप में भरत का बाद-वार इसमें उल्लेख आता है। अभिनवगुप्त ने दो बार मत्तग का नाम लेकर उद्धरण दिये हैं। डॉ० राघवन् का कहना है कि मत्तग ने रुद्रट का एक उद्धरण दिया है, ऐसा कल्लिनाथ ने ‘संगीत रत्नाकर’ की टीका में मत्तग का जो उद्धरण दिया है, उससे मादम होता है। मत्तग के ‘बृहद्देशी’ का जो अर्थ आज उपलब्ध है, उसमें तो रुद्रट का नामोल्लेख नहीं मिलता। रुद्रट प्रसिद्ध आलंकारिक थे और उनसे अलंकार ग्रन्थ का नाम है ‘काल्याणार’। रुद्रट का काल निश्चित रूप से नवीं शताब्दी (८२५ ई० से ८७५ ई० के बीच) में माना जाता है। डॉ० राघवन् ने कल्लिनाथ के आधार पर यह मान लिया है कि मत्तग ने रुद्रट का उद्धरण दिया है और इसलिए मत्तग को रुद्रट से काल के बाद यानी नवीं शताब्दी इस काल निर्णय से हम सहमत नहीं हो सकते। अय प्रमाणों के अभाव में काल-निर्णय करना अभी असम्भव-सा है, किन्तु नवीं शताब्दी के बाद का काल तो नहा ही हो सकता। महामहोपाध्याय पी० वी० काणे ने भी ७५० ई० के पूर्व ही मत्तग को स्थान दिया है।

१. यह ग्रन्थ प्रकाशित है। इसके उपलब्ध अंश की विषयसूची हमने इस प्रकरण के अन्त में दा दी जिससे इसकी विषय-वस्तु का परिचय हो जाएगा।

नाट्य से स्वतन्त्र-रूप में संगीत का प्रतिपादन करने वाले उपलब्ध ग्रन्थों में 'बृहद्देशी' का नाम सर्वप्रथम आता है। इसलिए संगीत के शास्त्रीय साहित्य में इसका महत्त्वपूर्ण स्थान है। भरत ने रागों का वर्णन नहीं किया है, अपितु 'जाति' में ही सन गीत प्रकारों को समाविष्ट कर लिया है, यह बात विचार्य अगले वर्ष के पाठ्य-क्रम में जाति-प्रकरण में समझेंगे। आज उपलब्ध ग्रन्थों में से सबसे पहिले 'बृहद्देशी' में रागों का विस्तृत निरूपण मिलता है। इस दृष्टि से भी इसका महत्त्वपूर्ण स्थान है।

मतंग की विचारधारा बहुत अधिक अंश में भरत के अनुकूल ही है और अपिर्वादा स्थलों में उनके लेखन से भरत के कथन की स्पष्टता और पुष्टि ही होती है। केवल दो स्थानों पर उनका विषय निरूपण भरत से कुछ भिन्न दिखाई देता है। ये स्थल हैं—(१) मूर्च्छना-प्रकरण जहाँ मतंग ने भरत की सतरसर-मूर्च्छना के साप-साय द्वादश-स्वर-मूर्च्छना भी बताई है और (२) जाति प्रकरण में। भरत ने जातियों की मूर्च्छना नहीं बताई है, किन्तु मतंग ने प्रत्येक जाति की मूर्च्छना बता कर कुछ भिन्न परम्परा का परिचय दिया है। जाति और मूर्च्छना को मली भौति समझे बिना विद्यार्थी इन दोनों स्थलों का मर्म समझ नहीं सकेंगे। इसलिए इतना निर्दय-मात्र करके हम इस विषय की यही छोड़ देते हैं। 'प्रणय-भारती' के दूसरे भाग में इन दोनों विषयों की पूरी विवेचना की जाएगी।

नारद

यह नाम पूरा पौराणिक है। गीणा बना कर हरिकीर्तन करने वाले देवर्षि नारद भारतीय जन-मानस में गान्धर्व-विद्या के दैवी प्रवर्तक के रूप में सुले हुए हैं। किन्तु नारद की इस पौराणिक सत्ता से पूर्व जब हम संगीत-शास्त्रकार नारद का इतिहास खोजने जाते हैं, तब एक से अधिक 'नारद' हमारे सामने आते हैं और वे इस नाम को किसी एक व्यक्तिविशेष से सम्बद्ध नहीं रहने देते। शिक्षा-ग्रन्थों^१ में प्रसिद्ध 'नारदीय शिक्षा' के प्रणेता नारद इनमें से एक हैं। शिक्षा-ग्रन्थों का वैदिक संगीत से सीधा सम्बन्ध होने के कारण 'नारदीय शिक्षा' को ई० पू० के प्राचीन काल की ही रचना मानना पड़ता है। शिक्षा-ग्रन्थों में नारदीय शिक्षा का स्थान प्राचीनतर माना जाता है। भरत के नाट्यशास्त्र में भी एक स्थान पर नारद का नाम आता है। यथा—

गान्धर्वमेवैतत् कथितं मया हि, पूर्वं यदुक्तं त्विह नारदेन।

दुर्वाय एवं मनुजः श्रुत्वा, सम्मानमभ्यर्च्य कुरालेषु गच्छेत् ॥

(ना० शा० ११४८४)

अर्थात्—“पहिले नारद जिस 'गान्धर्व' को बता चुके हैं, वही मैंने यहाँ बताया है।” महाभारत के द्वाविंशत्तम (१६८१८) में नारद को गान्धर्ववेद का प्रवर्तक बताया गया है। शायद उन्हीं नारद के लिये नाट्यशास्त्र में यह उल्लेख किया गया हो। गान्धर्ववेद के प्रवर्तक वे नारद, 'शिक्षा' के प्रणेता नारद से भिन्न होने चाहिए, क्योंकि शिक्षा-ग्रन्थों का वैदिक उच्चारण और वैदिक संगीत से ही मुख्यतया संबंध होता है। इसलिये शिक्षा-ग्रन्थों को गान्धर्व परंपरा का शाख नहीं मान सकते, यद्यपि उनमें गान्धर्व-संगीत का भी उल्लेख मिलता है। इस प्रकार वैदिक संगीत के समकक्ष गान्धर्व संगीत की धारा के शास्त्रीय प्रवर्तक के रूप में जो नारद प्रसिद्ध हैं, वे नारदीय शिक्षा के प्रणेता से भिन्न रहे

१. शिक्षा, व्याकरण, ज्योतिष, छन्द, कला और निरुक्त—ये छः वेदांग माने गये हैं। इनमें से शिक्षा का सम्बन्ध उच्चारण से है। इसलिए वैदिक संगीत का शिक्षाग्रन्थों में अत्यधिक विवरण पाया जाता है। मित्र मित्र ऋषि-मुनियों के नाम से प्रायः संबंधीय शिक्षा-ग्रन्थ प्रसिद्ध हैं।

होगे। इस प्रकार अति प्राचीन काल के दो नारद हमारे परिचय में आते हैं। तीसरे 'नारद' नामक ग्रन्थकार हैं 'संगीत मकरन्द' के प्रणेता। इन्होंने स्वयं इस ग्रन्थ के आरंभ में दिये हुए पूर्वाचार्यों के नामों में 'नारद' का भी उल्लेख किया है। यह उल्लेख नारदीय शिक्षा के प्रणेता अथवा गान्धर्व वेद के प्रवर्तक के लिये समझा जा सकता है। संगीत के शास्त्रीय विषय-प्रतिपादन की दृष्टि से यह ग्रन्थ बहुत महत्वपूर्ण नहीं है, फिर भी इसकी कुछ रुचिकर विशेषताएँ निम्नलिखित हैं—

(१) पुरुष राग, स्त्री राग और नपुंसक राग—इस प्रकार रागों का वर्गीकरण और ९३ रागों का निरूपण। मुत्ताङ्गकम्पित (जिनमें कंपित गमक का पूरा प्रयोग है) अर्ध कम्पित (जिनमें 'कम्पित' का न्यून प्रयोग है) और कम्पहीन (जिनमें कम्प का प्रयोग विलुक्त नहीं)—इन तीन रागों में रागों का विभाजन।

(२) गान्धारग्राम का निरूपण (भले ही यह निरूपण बहुत ही अस्पष्ट है)।

(३) भुति-नामों की प्रचलित परंपरा से भिन्न नामों का उल्लेख।

(४) मरत के बताये हुए सैंतीस अलंकारों के स्थान पर केवल उन्नीस अलंकारों का निरूपण।

(५) नखज, वायुज, चर्मज, लोहज, और शरीरज—इस प्रकार नाद के पांच भेदों का निरूपण (इसमें नवीनता दिखाई देती है)।

(६) वीणा के अठारह भेदों का निरूपण (यह संख्या अन्य ग्रन्थों को देखते हुए वाक़ी बड़ी है। शाङ्गदेव ने भी कुल ग्यारह ही वीणा-भेद बताए हैं।)

'संगीत मकरन्द' के काल-निर्णय के संक्षेप में यह माना गया है कि निश्चित रूप से 'संगीत रत्नाकर' (तेरहवीं सदी) से पूर्व की रचना है। इसमें जिन पूर्वाचार्यों के नाम दिये गए हैं, उनमें मातृगुप्त ऐतिहासिक नाम है। मातृगुप्त का काल छठी शताब्दी का उत्तरार्ध अथवा सातवीं शताब्दी का पूर्वार्ध माना गया है। इसलिये 'संगीत मकरन्द' की सातवीं सदी के बाद ही रचना होगी। इस ग्रन्थ में व्रट्ट, उद्भट्ट, शंकुफ, लोल्लट, अभिनव, नान्यदेव आदि के नाम नहीं मिलते, जो शाङ्गदेव के 'संगीत रत्नाकर' में अवश्य मिलते हैं। इसलिये 'संगीत मकरन्द' का काल मातृगुप्त (सातवीं सदी) और व्रट्ट-उद्भटादि (आठवीं नवीं शताब्दी) के बीच में माना जा सकता है। नारद के नाम से 'चत्वारिंशच्छतपाणि-रूपण' नाम का एक छोटा सा अन्य ग्रन्थ भी प्रकाशित हुआ है, किन्तु इसके रचयिता 'संगीत मकरन्द' के रचयिता से भिन्न जान पड़ते हैं, क्योंकि राग-रागिनी निरूपण में ये शेष बार-बार 'नारद' के मत का नाम लेते हैं और इस विषय में आधिकारिक मत रखने वाले पूर्वाचार्य नारद तो 'संगीत मकरन्द' के रचयिता ही हो सकते हैं। 'नारद' पीपाणिक नाम के पद्मेच्छ व्यवहार का यह एक अच्छा उदाहरण है।

मंतग ने बृहद्देशी में गान्धारग्राम के लिये जो वक्षा है कि इसे 'नारद' ने बताया है उसके लिये किसी-किसी ने ऐसी बहस की है कि ये नारद 'संगीत मकरन्द' के रचयिता होंगे। किन्तु 'संगीत मकरन्द' का काल देखते हुए और

१. नाट्यशास्त्र में, नाट्य प्रयोग में भरत के रहस्योपी गन्धर्व के रूप में भी नारद का उल्लेख मिलता है :—

स्वातिनारदसंयुक्तो वेदवेदांगकारणम्।

उपस्थितोऽहं लोकेशं प्रयोगार्थं कृत्वाञ्जलिः॥

(ना० शा० १५२, ५३)

नारदायाश्च गन्धर्वा नाट्ययोगे नियोजिताः॥

(ना० शा० १५१)

उसका अपेक्षा मतंग की प्राचीनता को ध्यान में रखते हुए यह बतपना निषाधार जान पड़ती है। मतंग का उल्लेख तो 'नारदीय शिक्षा' के प्रणेता प्राचीन नारद के लिये ही हो सकता है। 'नारदीय शिक्षा' में 'गान्धारयाम' का स्पष्ट उल्लेख मिलता है।

इस प्रकार शिक्षा-ग्रन्थ के प्रणेता, याज्ञवल्क्य के प्रवर्तक, नाट्य प्रयोग में भरत के सहयोगी, 'संगीत मकरन्द' के रचयिता और 'चत्वारिंशच्छतस्रगनिरूपण' के लेखक—ये पाँच 'नारद' हमारे परिचय में आते हैं, जिनकी ऐतिहासिकता अनिश्चित सी है।

(३) दत्तिल

भरत के नाट्यशास्त्र में दत्तिल का नाम भरत के पुत्र-शिष्यों में कोहल के साथ-साथ आता है।^१ और इन दो नामों की अन्यत्र भी जोड़ी-सी दिखाई पड़ती है। इन्हें दत्तिलाचार्य कहकर अभिनवगुप्त ने बहुत बार इनके ग्रन्थ से उद्धरण दिये हैं।

अनन्तशमनसंस्कृतग्रन्थावलि के अन्तर्गत 'दत्तिलम्' नाम का जो छोटा सा ग्रन्थ प्रकाशित हुआ है, उस में माध्य का तो कोई विषय नहीं है और केवल संगीत की दृष्टि से भी यह बहुत ही अपूर्ण है। भरत की पुत्र या शिष्य-परंपरा में इन का स्थान होने से ऐसा एक अनुमान होता है कि ये नाट्याचार्य ही रहे होंगे और नाट्य के व्यापक विषय पर इनका मिल्लत ग्रन्थ रहा होगा। किन्तु अब यह ग्रन्थ अप्राप्य है। संगीत संकथी को छोड़ सा ग्रन्थ उपलब्ध है, वह या तो इनके मूल ग्रन्थ के संगीत संकथी अंश का संक्षिप्त रूपान्तर है और या उसका खण्डितार्थ है। इसके विषय-प्रतिपादन को देखते हुए यह किसी मूल ग्रन्थ के अंश का संक्षिप्त रूपान्तर ही मान्य पड़ता है। दत्तिल 'मुनि' की प्राचीनता के बारे में कोई संवेह नहीं, क्योंकि मतंग ने कई स्थलों पर इनके नाम से उद्धरण दिये हैं और वे तब उद्धृत श्लोक इस उपलब्ध 'दत्तिलम्' में मिल जाते हैं। यह ग्रन्थ पूरा श्लोकबद्ध है, गद्य के अंश वहाँ नहीं हैं। दत्तिल को बहुत्वा दत्तिल भी कहा गया है।

(४) नन्दिकेश्वर

यह नाम भी पौराणिक है किन्तु साथ ही व्याकरण तथा नाट्य (संगीत तथा रस इसी के अंतर्गत हैं) के महान् आचार्य किसी ऐतिहासिक व्यक्ति से संबद्ध रहा है।

नन्दिकेश्वर का संगीत संकथी ग्रन्थ 'नन्दिभरत' 'रादस' की बनई हुई सूची में उद्धित है, किन्तु आज यह अप्राप्य है। मद्रास लाइब्रेरी की सूची में 'नन्दि भरतीक संकरहस्ताव्याय' ऐसा 'नन्दिभरत' का एक खण्ड उद्धित है। नन्दिकेश्वर और पार्वती के संवाद के रूप में 'भरतार्थचन्द्रिका' नाम का एक ग्रन्थ भी मद्रास लाइब्रेरी में संग्रहीत है। नन्दिकेश्वर का कोई एक ग्रन्थ अभिनवगुप्त को भी उपलब्ध नहीं था और उन्होंने प्राचीन टीकाकार कीर्तिधर के आधार पर ही नन्दिकेश्वर के उस ग्रन्थ में से उद्धरण दिये हैं। 'नन्दिमत' नाम का नन्दिकेश्वर का ग्रन्थ अभिनवगुप्त को उपलब्ध था और उन्होंने सीधे उसमें से उद्धरण दिये हैं।

१. यथा—

पुत्रानध्यापयं योग्यान् प्रयोगं चास्य तत्त्वतः ।

रासिहृदयं चापि चास्त्यं च कोहलं दत्तिलं (दत्तिलं) तथा ॥

(ना० भा० १।१५-६)

नन्दिकेश्वर का 'भरतान्व' नाम का ग्रन्थ संभवतः नाट्य के व्यापक विषय का प्रतिपादक रहा होगा, किन्तु आज उसके एकाध अध्याय की ही शान्दुलिपि मिलती है (मद्रास तथा बंबे की लाइब्रेरी में सुरक्षित)। नन्दिकेश्वर का 'अभिनयदर्पण' ही पूर्णरूप में उपलब्ध है और तेलगू तथा देवनागरी लिपि में प्रकाशित है।^१ यह मुख्यतः नृत्य से संबंधित है। तंजौर लाइब्रेरी में नन्दिकेश्वर के नाम से 'ताललक्षण' नामक ग्रन्थ भी संग्रहीत है।

इस प्रकार हमने देखा कि नन्दिकेश्वर का संगीत-संस्कृति ग्रन्थ 'नन्दिमरत' आज अप्राप्य है और उनके नाट्य-संबन्धी विशाल ग्रन्थ (जो चार हजार श्लोकों का माना जाता है) का भी नगण्य सा खण्ड उपलब्ध है (केवल दशम अध्याय प्राप्त है)। इनके काल-निर्णय के बारे में अभी विशेष सामग्री उपलब्ध नहीं है।

नाट्य तथा संगीत-साहित्य के ऐसे पुटकर नाम जिनके ग्रन्थ उपलब्ध नहीं या जिनके ग्रन्थों के बारे में जानकारी नामों तक ही सीमित है।

इस श्रेणी के अन्तर्गत आने वाले ग्रन्थकारों के नाम अन्य उपलब्ध ग्रन्थों में पाये जाने वाले उल्लेखों से ही जाने जा सकते हैं। नारद का 'संगीत मकरन्द' अभिनवगुप्त को 'अभिनव भारती' और शार्ङ्गदेव का 'संगीत रत्नाकर'—ये तीनों ऐसे उल्लेखों के लिये महत्वपूर्ण हैं। नारद और शार्ङ्गदेव ने तो अपने ग्रन्थों के आरम्भ में ही पूर्वाचार्यों के नामों की सूची दी है और अभिनवगुप्त ने बीच-बीच में नामोत्तर करके अपना उद्धरण देकर ऐसे ग्रन्थकारों के बारे में कुछ जानकारी दी है। इन तीनों से हमें जो नाम सूचियाँ मिलती हैं उन्हें नीचे तालिका के रूप में दे रहे हैं। इस तालिका में कुछ नाम ऐसे हैं जिन्हें हम शक के नाट्यशास्त्र के रत्नाकारों के रूप में देख चुके हैं। उन्हें प्रयत्न दिखाने के लिये रेखांकित कर दिया गया है। 'भरत' 'मत्तंग', 'नारद' 'दत्तिल' और 'नन्दिकेश्वर' को भी रेखांकित किया गया है, क्योंकि इनके ग्रन्थ उपलब्ध होने से इन्हें हम ऊपर कुछ विस्तार से देख चुके हैं।

नारद 'संगीत मकरन्द'	अभिनवगुप्त 'अभिनव-भारती'	शार्ङ्गदेव 'संगीत रत्नाकर'
वक्ता	कश्यप मुनि	सदाशिव
हरि (२ बार)	<u>टीकाकार</u>	शिव
मत्तंग	<u>नन्दिकेश्वर</u>	ब्रह्मा
कश्यप मुनि	नारद	<u>भरत</u>
विश्वकर्म	कोहल	कश्यप मुनि
हरिश्चन्द्र	दत्तिल	<u>मत्तंग</u>
<u>भरत</u>	मत्तंग	यादिक
कमलात्मक	<u>उद्भट</u>	दुर्गाशक्ति (?) दुर्गा शक्ति
चण्डी	<u>शङ्कु</u>	शार्दूल

१. तेलगू में प्रकाशित संस्करण का पृ० के० कुमारस्वामी ने अंग्रेजी अनुवाद भी किया है। डा० मनमोहन घोष ने भी कलकत्ता संस्कृत संगीत में इसे देवनागरी लिपि में प्रकाशित किया है और साथ में अंग्रेजी अनुवाद भी दिया है।

व्याल

शार्दूल

नारद

तुग्बुध

बायु

विश्वामित्र

दौरि

आज्ञनेय

अङ्गद

एप्पुगव

भृङ्गदेवेन्द्र

कुबेर

कुशिक मुनि

मातृगुप्त

रावण

समुद्र

सरस्वती

मलि

यक्ष

किन्नरेश

विक्रम

लोहटकीर्तिधर

विद्याखिल

उत्पन्नदेव

भट्ट गोपाल

भट्ट मातृगुप्त

प्रियातिथि

भीरुध

मह सुमनस

शकलीगर्भ

मह वृद्धि

घंटक

मह यन्त्र

कोदण्ड

विद्याखिल

दतिल

कम्बल

भस्वतर

बायु

विधायक

रम्मा

भट्टन

नारद

तुम्भव

आज्ञनेय

मातृगुप्त

रावण

मन्दिकेश्वर

स्वाति

गण

विन्दुराज

शेखराज

राहुल

रुद्र

नाय्यदेव

मोजराज

परमर्दी

सोमेय

लोहटउद्धटअनुकमह अभिनवगुप्तकाचिधर

इन तीन सूचियों के अतिरिक्त हमें कुछ अन्य नाम नीचे लिखे ग्रन्थों में भी मिल जाते हैं—

- (१) नान्यदेव का 'भरतभाष्य' या 'सरस्वतीद्विदयालङ्कार' ।
- (२) शारदातनय का 'भावप्रकाश' ।
- (३) पार्श्वदेव का 'संगीतसमयसार' ।
- (४) कल्लिनाथ और सिंहभूषाल की 'संगीत-रत्नाकर' पर टीकाएँ ।

इन ग्रन्थों में ऊपर दी हुई तीन सूचियाँ के अतिरिक्त जो नये नाम मिलने हैं वे इस प्रकार हैं—

नान्यदेव 'भरतभाष्य'	शारदातनय 'भावप्रकाश'	पार्श्वदेव संगीतसमयसार	सिंहभूषाल सं० २० की टीका	कल्लिनाथ सं० २० की टीका
देवराज भास्तिक छत्रक वृहत् कल्प	वासुकि अगस्त्य सदाशिव शिष्य गौरी पार्वती ग्यास गान्धर्वनिर्णय (ग्रंथ-नाम) द्रौहिणि मारुति (आज्ञनेय)	दिगम्बर य दिगम्बर सूरि शंकर	दशप्रजापति	शेमराज लोहित भट्टक सुमन्तु

ऊपर की तालिकाओं में अधिकांश नाम पौराणिक हैं और कुछ ऐतिहासिक भी हैं । इन नामों के बारे में जो भी थोड़ी बहुत जानकारी उपलब्ध है, उसे विस्तार भय से नीचे तालिका के रूप में ही रख दिया गया है । नीचे की तालिका में नाट्यशास्त्र के टीकाकारों को तथा 'भरत', 'मतंग', 'नारद', 'दत्तिल' और 'नन्दिकेश्वर' को छोड़ दिया गया है, क्योंकि इनके बारे में हम ऊपर विस्तार से लिख चुके हैं । इस तालिका में नीचे लिखे संक्षिप्त संकेतों का प्रयोग किया गया है—

सं० २० = संगीत रत्नाकर । सं० म० = संगीत मकरन्द । ना० शा० = नाट्य शास्त्र । नान्य० = नान्यदेव । कल्लि० = कल्लिनाथ की 'संगीत रत्नाकर' पर टीका । सिंह० = सिंहभूषाल की 'संगीत रत्नाकर' पर टीका । अ० भा० = अमिनव-भारती । भा० प्र० = भावप्रकाश । सं० स० सा० = 'संगीत समय सार' । बृह० = बृहद्देशी ।

आचार्य का नाम	किन ग्रंथों में उल्लेख	पौराणिक या ऐतिहासिक	ग्रन्थ का नाम	अन्य कोई उपलब्ध जानकारी
संदाशिव	सं० २०, भा० प्र० (शिव) भा० प्र०	पौराणिक	(१)	सर निवाओं, कलाओं के उद्गम-स्रोत के रूप में भारतीय पौराणिक परंपरा में सर्वविदित ।
ब्रह्मा	सं० २०, सं० म०	"	(१)	नाट्यवेद के दैवी प्रवर्तक ।
शिव गौरी, पार्वती	सं० २० भा० प्र० }	"	(१)	शिव की शक्ति और उन्हीं की भाँति सर निवाओं कलाओं का मूलस्थान ।
हरि	सं० म०	"	(१)	रक्षा या गिण्डु ।
वण्डो	सं० म०	"	(१)	शिव का दूसरा रूप ।
कदम्ब गुनि	सं० २०, सं० म०, भा० प्र०	वैदिक पौराणिक, किन्तु किसी ऐतिहासिक व्यक्ति से सम्बद्ध ।	(१)	अ० भा० में रसानुसूत गीत-प्रयोग के बारे में उद्धरण । वण्डो के 'काव्यादर्श' की टीका में भी नामोल्लेख । सम्भवतः नाट्य, संगीत, अलंकार के आचार्य ।
बृहत् कदम्ब	नान्य०	ऐतिहासिक (१)	(१)	नाट्यवेद के 'प्रत्यभाष्य' में दो जगह उल्लेख ।
कोहल	अ० भा०, सं० २०, भा० प्र०, कलि०	ऐतिहासिक (१)	गंगीत मेरु कोहलीय अ- भिनयशास्त्र, ताल छन्द (अभिन्न दो की गणित वाण्डुलिपि) मद्रास सार- जोती में ।	नाट्यशास्त्र में भारत के शिष्य-पुत्रों में नाम । अना में ऐसा उल्लेख कि भारत का शीघ्र कार्य कोहल पुत्र करेंगे—'शेषमुत्तरतन्त्रेण काण्डः कथयिष्यति' । कलि-नाय की टीका में इनके ग्रन्थ का नामोल्लेख और ऐसा भी उल्लेख कि कोहल मर्तग की उद्घन करते हैं । हम उद्धरण से बड़ी उल्लान, क्योंकि मर्तग स्वयं कोहल के उद्धरण देने हैं । संभावना यही कि ये मर्तग से प्राचीन । नाट्य तथा संगीत दोनों क्षेत्रों में एक ही प्रतिष्ठा ।
आञ्जनेय	सं० २०, भा० प्र०, कलि०	पौराणिक, किन्तु किसी ऐतिहासिक व्यक्ति से सम्बद्ध	(१)	भा० प्र० में तथा कलि० द्वारा उद्धरण । मल्लवर्गीय रामोदर पंडित के 'संगीतदर्पण' में राग-रागिनी वर्गीकरण के लिए उनके मत का हनुमान् के नाम से उल्लेख । अष्टावक्र द्वारा भी हनुमान् का मन्त्रोल्लेख ।
शादूल	सं० २०, सं० म०, वृह०	(१)	(१)	सं० २० और सं० म० में केवल नामोल्लेख, वृह० में दो उद्धरण ।
दुर्गाशक्ति	सं० २०, वृह०	ऐतिहासिक (१)	(१)	वृह० में 'दुर्गाशक्ति' ।
वाटिक	सं० २०, वृह०, नान्य०, कलि०	ऐतिहासिक (१)	(१)	संभवतः इनका संगीत पर कोई ग्रन्थ रहा होगा ।

आचार्य का नाम	इन ग्रन्थों में उल्लेख	पौराणिक या ऐतिहासिक ?	ग्रन्थ का नाम	अन्य कोई उल्लेख्य जानकारी
कम्बल, अश्वतर	सं० २०	पौराणिक	(?)	नाग जानि के गन्धर्व, सरस्वती की आराधना करके, वर पाकर शिव के कर्णमुण्डल धन जाने की पौराणिक कथा ।
विद्याविल	अ० भा०, सं० २०, दक्षिण	ऐतिहासिक (?)	(?)	दक्षिण से प्राचीनतर क्योंकि 'दक्षिण' में उद्धरण ।
विश्वामित्र	सं० म०, सं० २०, सिद्ध०, बृह०	"	(?)	ग्रन्थ-जाति का ।
रामा, अर्जुन	सं० २०	पौराणिक	(?)	तंत्रों राजर्षीय पुस्तकालय में 'अर्जुन मरत' की पाण्डुलिपि ।
रावण	सं० म०, सं० २०	"	(?)	'रावणदूता' नाम के वाद्य यंत्रों से और वामगान से सम्बन्ध ।
स्वाति	ना० शा०, सं० २०, अ० भा०	ऐतिहासिक (?)	(?)	'पुत्र' नाम के अरुण वाद्य के आविष्कारक के रूप में तथा इन्द्र की सभा में नाट्यप्रयोग में मरत के सहायों के रूप में नाट्यशास्त्र में उल्लिखित ।
दक्षप्रजापति	सिद्ध०	" (?)	(?)	कोई ग्रंथ अस्तर्य रहा होगा जिसमें से सिद्ध द्वाय उद्धरण ।
उत्पलदेव	अ० भा०	ऐतिहासिक	(?)	अभिनवगुप्त के परम गुरु । यों तो ये ग्रन्थमिश्र-दर्शन के आदिपुरुष के रूप में अधिक विख्यात, किन्तु अ० भा० में इनके संगीत सम्बन्धी उद्धरण । सम्भवतः संगीत पर इनका कोई ग्रन्थ रहा होगा । समय—नवीं शताब्दी ई० का अन्त, अथवा दसवीं शताब्दी ई० का आरम्भ ।
रुद्रट	सं० २०, कल्लि०	ऐतिहासिक	(?)	प्रसिद्ध आलोचक, 'काव्यालंकार' के प्रणेता । संभवतः संगीत पर भी ग्रन्थ ।
राहुल	सं० २०, अ० भा०	"	(?)	या तो ना० शा० के लेखक और या नाट्य पर विस्तृत ग्रन्थ के निर्माता ।
शकलीगर्भ	अ० भा०	ऐति०	(?)	सम्भवतः नाट्य से अधिक सम्बन्ध ।
मट्ट वृद्धि	अ० भा०	ऐति०	(?)	सम्भवतः संगीत पर कोई ग्रन्थ । अ० भा० के 'तात्त्विकार्थ' में उद्धरण ।
मट्ट सुमनस	अ० भा०	ऐति०	(?)	सम्भवतः संगीत पर कोई ग्रन्थ । अ० भा० के 'तात्त्विकार्थ' में उद्धरण ।

आचार्य का नाम	किन ग्रन्थों में उल्लेख	पौराणिक वा ऐतिहासिक ?	ग्रन्थ का नाम	अन्य कोई उपलब्ध जानकारी
पंडक	अ० भा०	ऐति०	(१)	केवल नाट्य-सम्बन्धी उद्धरण ।
मह यन्त्र	अ० भा०	ऐति०	(१)	नृत्य-सम्बन्धी उद्धरण ।
मह गोपाल	अ० भा०	ऐति०	(१)	दल-सम्बन्धी उद्धरण ।
मातृशुत	सं० म०, अ० भा०, सं० २०,	ऐति०	(१)	बीर्य (राजा) के समकालीन । सातवीं शताब्दी का पूर्वार्ध, महाकवि और बाद में काश्मीर के राजा ।
मिषातिथि	अ० भा०	ऐति०	(१)	नृत्य-सम्बन्धी उद्धरण ।
मोक्षराज	सं० २०, भा० म०,	ऐति०	(१)	अलंकार तथा रस-शास्त्र में 'सरस्वतीकण्ठाभारण' तथा 'गृह्याभिराम' के प्रणेता के रूप में विख्यात । कल्याणों के तथा वाश्य के प्रसिद्ध मन्त्र । संगीत-ग्रन्थ का नाम अज्ञात । समय—११ वीं शताब्दी का पूर्वार्ध ।
सौमेश्वर	सं० २०, भा० म०, सं० रा० रा०	ऐति०	(१)	काल-दृष्टि से सप्ति-काल में स्थान । अतः उत्ती प्रकरण में विवरण ।
परमदी	सं० २०, सं० स० सा०	ऐति०	(१)	पारमर्देश द्वारा प्रस्तावना में उद्धरण ।
विन्दुराज } क्षेत्रराज }	सं० २०	ऐति (१)	(१)	अन्यत्र नहीं उल्लेख नहीं ।
होमराज, छोदित, महक, सुमन्त्र	कहि०	ऐति (१)	(१)	इन तीनों का बीरल द्वारा उद्धरण, ऐसा कहि० वा उल्लेख ।
तुम्बरु	सं० २०, सं० म०	वीर्य०	(१)	नारद के संगी गान्धर्व के रूप में पौराणिक परम्परा में प्रसिद्ध ।
वासु	सं० २०, सं० म०	वीर्य०	(१)	'वासु' नाद के मुख्य वादक के रूप में संगीत में सम्बद्ध अपना वासुपुराण (१)
गण (१)	सं० २०	?	(१)	अन्यत्र नहीं उल्लेख नहीं ।
देवराज	नान्य०	ऐति०	(१)	सप्तम अध्याय में 'श्रद्ध', 'अंश', 'तार' वा स्थान बताते समय उद्धरण ।
आशिषाञ्जि मुनि	नान्य०	ऐति०	(१)	विद्या-अध्याय में पाणिनि, नारद के साथ नामोल्लेख । ये श्रावनी वैष्णव-ग्रन्थ, विन्दरा पाणिनि द्वारा भी नामोल्लेख ।

आचार्य का नाम	दिन ग्रन्थों में उल्लेख	पौराणिक या ऐतिहासिक ?	अन्य का नाम	अन्य कोई उपलब्ध जानकारी
आस्तिक छत्रक }	नान्य०	ऐति० (?)	(?)	कश्यप, मतंग, तुम्बर के साथ-साथ केवल नामोल्लेख (पृ० ६४—सप्तम अध्याय) ।
वासुकि	भा० प्र०	पौर०	(?)	केवल एक उद्धरण, अन्यत्र कहीं कोई उल्लेख नहीं । सं० म० में 'व्यास' सम्भवतः इसी का पर्यायवाची, क्योंकि वासुकि प्रसिद्ध नाम ।
अगस्त्य, व्यास, द्रोहिणी	भा० प्र०	पौर०	(?)	अगस्त्य का कोई उद्धरण नहीं, व्यास से नाट्योत्पत्ति का वर्णन, विन्तु पुराणों में ऐसी कोई कथा नहीं । द्रोहिणी का नाट्य-सम्बन्धी उद्धरण ।
दिगम्बर	स० स० सा०	ऐति०	(?)	सम्भवतः पारश्वदेव के गुरु । काल-दृष्टि से इनका स्थान सन्धि काल में ।
शंकर	सं० स० सा०	पौर० (?)	(?)	वाचाध्याय में उद्धरण ।
विन्म समुद्र	सं० म०, सं० म०,	ऐति० (?)	(?)	अन्यत्र कहीं कोई उल्लेख उपलब्ध नहीं । कौन से ऐतिहासिक विन्म संगीताचार्य थे ? 'शनि-माहात्म्य' में दीपक राग गाकर दिये जलाने वाले विन्म की कथा प्रसिद्ध ।
विश्वकर्मा, हरिश्चन्द्र, कर्मदास्यक, बोरि, अङ्गद, पञ्चुल, भृङ्गि- देवेन्द्र, कुचेर, कुसिक मुनि, सरस्वती, बलि यज्ञ, विजयेस,	सं० म०,	पौर०	(?)	अन्यत्र कहीं कोई उल्लेख उपलब्ध नहीं ।

प्राचीन युग के संगीत-शास्त्र के विवरण का उपसंहार करते समय पुराणों में संगीत-विषय के अत्यधिक उल्लेख का परिचय पा लेना अस्थानीय न होगा। विष्णुवर्मोत्तर, वायुपुराण तथा मार्कण्डेयपुराण में इस विषय का कुछ उल्लेख मिलता है। विष्णुवर्मोत्तर के १८ वें और उच्चैःश्रवण के अष्टादशवें अध्यायों में संगीत का विषय मिलता है, जो मुख्यतः सूत्र-शैली के गद्य में है। वायुपुराण के द्वितीय खण्ड के २४ वें और २५ वें अध्याय में संगीत का संक्षिप्त प्रतिपादन है। मार्कण्डेयपुराण में २१ वें अध्याय में कण्व अक्षर इन दो गान्धर्वों की कथा के अतिरिक्त संगीत-विषय का सीधा प्रतिपादन नहीं मिलता।

इस प्रकार हमने प्राचीन युग के ग्रन्थकारों का कल्प परिचय पा लिया। नाट्यशास्त्र के विख्यात टीकाकार अभिनवगुप्त इस युग के अन्तिम प्रतिनिधि माने जा सकते हैं, क्योंकि उनका काल दसवीं शताब्दी हो है। अब इन सन्धिकाल (तेरहवीं चौदहवीं शताब्दी) को से लेते हैं।

२. सन्धिकाल (तेरहवीं, चौदहवीं सदी) इस काल के प्रतिनिधि ग्रन्थकार हैं नान्यदेव, द्वाजदेव, 'संगीत रत्नाकर' के टीकाकार सिद्धभूषण, गारुडेय, सोमेश्वर, शारदातनय तथा विशारण्य। इन्हें हम क्रमशः से लेते हैं।

नान्यदेव

नान्यदेव का अप्रकाशित ग्रन्थ 'भरतभाष्य', नाम से तो भरत के नाट्यशास्त्र का भाष्य सा जान पड़ता है, किन्तु इसके अधुना उपलब्ध अंश में यह भरत के 'गोपाधिकार' (संगीत संबन्धी अध्यायों) के आधार पर रचित स्वतन्त्र ग्रन्थ है। इसकी केवल एक ही पाण्डुलिपि पूनारियत 'भण्डारकर ओरियण्टल रिसर्च इंस्टीट्यूट' में सुरक्षित है और उसकी फोटो-कॉपी हमारी प्रेरणा से काशी विश्वविद्यालय स्थित श्री कल्याणसंगीत भारती के शोध-विभाग में संग्रहीत हुई है। इस फोटो-कॉपी के आधार पर निम्नलिखित सामान्य (General) बातें इस ग्रन्थ के विषय में कही जा सकती हैं :—

(१) अध्यायों के अन्त में ग्रन्थ के लिये 'भरतभाष्य' अथवा 'सरस्वतीहृदयालङ्कार' अथवा 'भरतवार्त्तिक' इन विभिन्न नामों का प्रयोग मिलता है।

(२) कहीं-कहीं अध्यायों के अन्त में 'वाचिकाशे' ऐसा उल्लेख मिलता है, जिससे ऐसा प्रमथ अनुमान होता है कि यह ग्रन्थ मूलरूप में बहुत ही विराट् रहा होगा, जिसमें आदिक, वाचिक, सार्विक और आहार्य चारों प्रकार के अभिनय का पूरा विवरण दिया गया होगा। किन्तु उपलब्ध अंश केवल वाचिकाभिनय के अङ्ग संगीत से ही संबन्ध रखता है।

(३) भरत के उद्धरण पग-पग पर बेटे हुए भी कहीं-कहीं उनसे थोड़ा बहुत मतभेद प्रगट किया गया है।

(४) ग्रन्थ का उपलब्ध अंश बहुत खण्डित अवस्था में है और बाट भी अधिनाश स्थलों पर बहुत अस्पष्ट है। इस प्रकरण के अन्त में हम ने इस की जो विषय-सूची दी है उसमें यह स्पष्ट किया है कि किस किस स्थान पर यह ग्रन्थ खण्डित है। खण्डित होने के अलावा इसमें क्रम-विपर्यय और पुनरुक्ति की भी भरमार है।

(५) ग्रन्थ में गद्य खण्ड और श्लोक,—दोनों हैं और भरत के अतिरिक्त कश्यप, दत्तिल, नारद, बृहत्कश्यप, मतङ्ग, यादिक, विशाखिल, देवराज, कालिकापुराण, भागवतपुराण आदि के अनेकों उद्धरण दिये गए हैं। पाणिनि, नारद के साथ साथ आपिशलि का भी नाम लिया गया है। 'आपिशलि' से संभवतः बड़ी विख्यात प्राचीन वैय्याकरण अभिप्रेत होंगे जिनका पाणिनि ने भी नामोल्लेख किया है।

(६) विषय प्रतिपादन की दृष्टि से ग्रन्थ के बहुत से स्थल गहनपूर्ण हैं, जिन की चर्चा यहाँ विस्तारमय से छोड़ दी गई है।

(७) ग्रन्थकार ने अनेकों बार अपने नाम नान्यदेव या नान्यपति के साथ 'मिथिलाविषयि', 'महासामन्ताविषयि', 'धर्मावलोक' आदि विशेषणों का प्रयोग किया है।

ये ग्रन्थकार नान्यदेव मिथिला के राजा थे, यह तो ग्रन्थ में आए हुए उल्लेखों से स्पष्ट है और इतिहास में इस नाम के राजा सुविदित हैं। ये मिथिला में बर्णाटक का राज्य स्थापित करने चाहे माने गए हैं और इनका राज्यकाल १०९७ ई० से ११४७ ई० कहा गया है। बर्णाटक के राजा विजयसेन (राज्यकाल १०६५-११५८ ई०) ने इन्हें हराया था ऐसा भी इतिहास में प्रसिद्ध है। इस प्रकार नान्यदेव का काल ११०० ई० के आसपास निश्चित रूप से माना जा सकता है, किन्तु एक बात से बड़ी उलझन पड़ी होगी है। एक ओर शाहजदेव ने 'संगीत रत्नाकर' में पूर्वाचार्यों की सूची में नान्यदेव को स्थान दिया है, और दूसरी ओर नान्यदेव ने अपने ग्रन्थ के आरंभ में ही निःशङ्कदेव (शाहजदेव का प्रसिद्ध उपनाम) का उल्लेख किया है। यथा :—

लक्ष्यप्रधानं खलु शास्त्रमेत, — निःशङ्कदेवोऽपि तदेव यष्टि ।

यज्ञस्य लक्ष्यप्रतिपत्त्यर्थं स्या —, सदन्यथा मेयमिति ब्रुवाणः ॥

... ...

नोपाधि ददे (नोपाददे) घट्य विकारभेदं निःशङ्कसूरिः खलु कूटताने ।

नान्यदेव के राज्य काल के लिये इतिहास का साक्ष्य और शाहजदेव द्वारा उन्हें पूर्वाचार्यों में स्थान दिया जाना ये दोनों बातें जहाँ एक ओर उन्हें शाहजदेव का पूर्ववर्ती सिद्ध करती हैं, वहाँ दूसरी ओर ऊपर लिखे उल्लेख इस निष्कर्ष में प्रबल बाधा खड़ी करते हैं। शाहजदेव का काल निश्चित रूप से १३ वीं शताब्दी माना गया है। इसलिये केवल नान्यदेव के ऊपर दिये हुए उल्लेख के आधार पर शाहजदेव को नान्यदेव का समकालीन भी नहीं मान सकते। तेरहवीं शताब्दी के उत्तरार्ध में या उस के बाद, यानी शाहजदेव के काल के बाद कोई 'नान्यदेव' मिथिला के राजा हुए हों ऐसा भी इतिहास में कहीं बात नहीं इसलिये 'मरतभाष्य' के काल-निर्णय में अभी कोई निश्चित निष्कर्ष नहीं निनाया जा सकता नीचे लिखे विवरण ही कहे जा सकते हैं :—

(१) या तो 'मरतभाष्य' में आया हुआ 'निःशङ्कदेव' का उल्लेख प्रतिलिपि है। यह संभव भी है, क्योंकि पाण्डुलिपि बहुत खण्डित है और पाठ की तुलना के लिये अन्य कोई प्रतिलिपि अभी उपलब्ध नहीं।

(२) या इस उल्लेख के 'निःशङ्कदेव' शाहजदेव से मिल रहे होंगे जो कि नान्यदेव के पूर्ववर्ती होंगे।

(३) या फिर 'नान्यदेव' नामक ऐसे कोई दूसरे मिथिला के राजा रहे होंगे, जो शाहजदेव के परवर्ती हों और इतिहास में अज्ञात हों। और यही यदि सत्य हो तो फिर शाहजदेव ने जिन नान्यदेव का उल्लेख किया है, वे भी 'मरतभाष्य' के रचयिता नान्यदेव से मिल कोई और होने चाहिए।

नान्यदेव के काल के संशय में एक और बात बहुत ही विचारणीय है, जिसकी ओर संभवतः अब तक विद्वानों का ध्यान नहीं गया है। अमिनव गुप्त ने 'अमिनव-भारती' में नान्यदेव का और उनके ग्रन्थ का नाम दिया है और उद्धरण भी दिया है। यथा—

यदुक्तं नान्यदेवेन स्वभरतभाष्ये—

अत्र वर्णशब्देन गीतिरभिधीयते । नाक्षरविशेषः, नापि षड्जादिसप्तस्वरः षड्धामे त्वनियमादेव स्वेच्छया प्रयुज्यन्ते । षड्जादि-स्वरान्तानामप्यविशेषेण वावरोद्वादिषर्माणं प्रत्येव समुपलभ्यते । अतो वर्ण एव गीतिरित्यवस्थितम् । सोऽपि चतुर्विधो मागध्यादिः ।

(ना० शा० बड़ोदा संस्करण, प्रथम खण्ड, पृ० २५५)

यह उद्घरण नान्यदेव को अभिनवगुप्त का समाकालीन मानने की प्रेरणा देता है क्योंकि दूसरी ओर नान्यदेव ने भी अभिनवगुप्त का नाम दिया है। उस अवस्था में तो नान्यदेव का काल दमर्बा शताब्दी के बाद हो ही नहीं सकता। किन्तु मिथिला के राजा 'नान्यदेव' का जो ऐतिहासिक काल स्थिर किया गया है, वह ऐसा मानने में अवश्य बाधक है। दूसरी ओर शाङ्गदेव वाली समस्या भी है ही जिसका हम ऊपर उल्लेख कर चुके हैं। जो कुछ भी हो, अभिनवगुप्त का उल्लेख यहाँ महत्व का है और बहुत संभव है कि आगे चल कर ऐसे अन्य प्रमाण मिल जाएँ जिनसे नान्यदेव को अभिनवगुप्त का समाकालीन माना जा सके। इनका काल अनिश्चित होने के कारण इन्हें सन्धि-काल में रखा गया है। यदि वे अभिनवगुप्त के समाकालीन माने जा सकें, तो इनका स्थान प्राचीन युग में ही होगा।

शाङ्गदेव

शाङ्गदेव का 'सङ्गीत रत्नाकर' सर्वांगीण और विस्तृत विषय-प्रतिपादन की दृष्टि से सचमुच भारतीय सङ्गीत का 'भास्कर' ग्रन्थ है, जैसा कि हम मङ्गरण के अन्त में दी हुई इसकी विषय-सूची से स्पष्ट होगा। इनके काल निर्णय में कोई कठिनाई नहीं होती, क्योंकि ग्रन्थ के मंगलाचरण में ही इन्होंने अपना परिचय निम्नलिखित रूप से दे दिया है।

“मेरा वंश काश्मीर का है, और उसके मूलपुरुष हैं वृषगण। उसी वंश के भास्कर नामक एक पुरुष काश्मीर से दक्षिण भारत में चले आए थे। उनके पुत्र हैं भीमोदक, जिनका मैं पुत्र हूँ। भीमोदक के आश्वमेधराजा राजा सिधण थे।”

राजा सिधण यादव—राज्य के शासक थे और उनकी राजधानी देवगिरि (आधुनिक झेलताबाद) में थी। उनका राज्यकाल १२१० ई० से १२४७ ई० माना गया है। इसलिये उनके आशित सोलह के पुत्र शाङ्गदेव का काल भी इनके आसपास ही माना जा सकता है।

‘संगीत रत्नाकर’ पर शायः सात टीकाएँ लिखी गई हैं ऐसी प्रसिद्धि है। किन्तु इस समय तो संस्कृत की दो ही टीकाएँ प्रकाशित रूप में उपलब्ध हैं—एक सिंहभूषाल की और दूसरी कल्लिनाथ की। इनके अतिरिक्त गंगाधर की रचित एक हिन्दी टीका की हस्तलिखित प्रति, काशीस्थित रामनगर-महल-खाइनेरी में सुरक्षित पाण्डुलिपि के आधार पर भीकला संगीत भारती के शोध-विभाग में तैयार कराई गई है। किन्तु बाल्य में यह टीका न होकर अनुवाद मात्र है।

सिंहभूषाल

अलंकार शास्त्र में सिंहभूषाल का नाम उनके रचित ‘रसागर्व-सुधाकर’ के कारण बहुत प्रसिद्ध है। कुछ विद्वानों ने ऐसी शंका की है कि ‘संगीत रत्नाकर’ के टीकाकार शायद ‘रसागर्व-सुधाकर’ के रचयिता सिंहभूषाल से भिन्न रहे होंगे। किन्तु प्रमाणों के अभाव में यह शंका निराधार प्रतीत होती है। सिंह भूषाल बैकलगिरि के राजा अनन्त (अथवा अनन्त) के पुत्र थे।^१ ये लोग स्वयं दो भाई थे और बड़े भाई की मृत्यु के बाद सिंहभूषाल ही पिता के राज्य के उत्तराधिकारी हुए। इनके पिता का राज्य विन्ध्याचल और श्री शैल के मध्यवर्ती भाग में था, ऐसा इन्होंने लिखा है। इनके पिता का राज्यकाल १३४० ई० से १३६० ई० तक माना गया है। इसलिये इनका काल १४ वीं शताब्दी का उत्तरार्ध माना जा

१. रसागर्वसुधाकर के आरंभ में सिंहभूषाल ने अपने वंश का विस्तार से वर्णन किया है, जिसका अवतरण यहाँ श्रावणपरक समझा गया है। केवल एक ही उल्लेख यहाँ दृष्टिगत होगा और वह यह कि सिंहभूषाल ने अपने वंश को शुद्ध जाति का बताया है।

३. दामोदर पंडित—समय १७ वीं शताब्दी का पूर्वार्ध—ग्रंथ का नाम 'संगीत दर्पण'—रग-रागिणी पद्धति का यह प्रमुख ग्रंथ माना जाता है ।

३. श्रीनिवास—समय १७ वीं शताब्दी का अन्तिम भाग—ग्रंथ का नाम 'रग-तत्त्व-विनोद'—ये प्रायः सभी विषयों में अदोचल के अनुयायी माने जाते हैं ।

४. हृदयनारायण देव—समय १७वीं शताब्दी का अन्तिम भाग—ग्रंथों के नाम 'हृदय कौतुक' और 'हृदय प्रकाश' ।

५. लोचन—समय निश्चित नहीं ।^१ ग्रंथ का नाम 'रगतर्ंगिणी' ।

६. भावमड्ड—समय सत्रहवीं शताब्दी का अन्त अथवा अष्टादहवीं का आरम्भ । ग्रंथों के नाम—'अनूपसंगीत-विलास', 'अनूप संगीत रत्नाकर'—'अनूपसंगीतांकुश' ।

‘संगीतराज’ और महाराणा कुम्भा

मध्ययुग के संगीत ग्रंथों में “संगीतराज” का बहुत अधिक महत्त्व है । इसका केवल एक खंड अनूप संस्कृत लाईब्रेरी बीकानेर से डा० कुहन राजा के संग्रहालय में सन् १९४६ में प्रकाशित हुआ था । संपादक ने भूमिका में इस ग्रंथ के बारे में जो जानकारी दी है, उससे यह प्रतीत होता है कि यह ग्रंथ वृत्त-आकार की दृष्टि से और विषय प्रतिपादन की प्रौढ़ता के कारण केवल मध्ययुग में ही नहीं, अपितु हमारे पूरे संगीतशास्त्र में एक विनिष्ठ स्थान रखता है । दुर्भाग्यवश इसकी ओर अभी तक विद्वानों का यथोचित ध्यान नहीं जा सका, और इसी कारण इसकी मूल्य अप्रकाशित ही रही है । उसे प्रकाश में लाने के लिये यहाँ हम डा० कुहन राजा द्वारा दी गई जानकारी का कुछ अंश उद्धृत करते हैं । आशा है इस उद्धरण से विद्वानों और विद्यार्थियों में इस ग्रंथ की चर्चा होगी, और इसे यथोचित स्थान मिल सकेगा ।

अनूप संस्कृत लाईब्रेरी में इस ग्रंथ की चारह पाण्डुलिपियाँ सुरक्षित हैं जिनमें से केवल एक ही पूर्ण है । ग्रंथ में पाँच रत्नकौश हैं जिनमें से केवल पहला ही प्रकाशित हुआ है । पूरे ग्रंथ में सोलह हजार श्लोक हैं और इस प्रकार इसका आकार ‘संगीत रत्नाकर’ से प्रायः तिगुना और भरत के नाट्यशास्त्र से प्रायः दुगुना है । यह सम्पूर्ण ग्रंथ जन कभी प्रकाशित होगा तब वृत्त आकार के कारण हमारे उपलब्ध संगीतशास्त्र में बेजोड़ ठहरेगा । इस प्रकरण के अन्त में दी हुई इसकी संक्षिप्त विषय सूची से यह स्पष्ट होगा कि इसका विषय-प्रतिपादन कितना सर्वाङ्गीण है ।

इस ग्रंथ के लेखक ने अपने काल में उपलब्ध समग्र साहित्य का अध्ययन करने और तत्कालीन लक्ष्य या प्रचार को ध्यान में रखते हुए आलोचनात्मक दृष्टिकोण अपनाया है । इसलिए इसमें केवल गतानुगतिक भाव से परम्परा का अनुसरण नहीं, बल्कि लक्षण और लक्षण का या प्रयोग और शास्त्र का समन्वय पाया जाता है, ऐसा संपादक का कहना है । इसलिए इनका पूरा रूप प्रकाशित होने पर तत्कालीन संगीत पर महत्वपूर्ण प्रकाश पड़ सकेगा ।

इस ग्रंथ की सभी पाण्डुलिपियों में लेखक का नाम कालसेन या कुम्भकर्ण दिया गया है । संपादक ने ऐसा मत स्थापित किया है कि इसके वास्तविक लेखक महाराणा कुम्भा थे और किसी कारण-विशेष से उसकी पाण्डुलिपियों में भिन्न नाम के लेखक का उल्लेख किया गया होगा । जब तक इस विषय पर और अधिक गहन अध्ययन नहीं होता तब तक संपादक

१. लोचन यदि ने जयदेव और विद्यापति का नाम जिया है । विद्यापति मैथिल कवि विद्यापति का काव्य चौदहवीं शताब्दी है । इसलिए लोचन कवि का काव्य बीसवीं शताब्दी के बाद मानने की प्रवृत्ति हो सकती है । किन्तु उनकी ‘रागतर्ंगिणी’ में उसका रचना-काल १०८२ तक संवत् दिया है जो १११६ ई० बँटता है । यदि इसे ठीक समझा जाय तो ऐसा मानना होगा कि लोचन ने जिन विद्यापति का नाम लिया है वे कोई अन्य विद्यापति रहे होंगे ।

के मत को मान लेने में कोई आपत्ति नहीं होनी चाहिये । महाराणा कुम्भा सन् १४३३ में राज्यसिंहासन पर आरुढ़ हुए थे और तीस वर्ष तक उन्होंने राज्य किया । उनके राज्यकाल का बहुत सा भाग रणक्षेत्र ही में बीता, क्योंकि उनका राज्य गुजरात और मालवा के बीच था और इन दोनों प्रदेशों के मुलतान उन दिनों में बहुत शक्तिशाली थे । राजपूत शासकों में महाराणा कुम्भा का पड़ा ऊँचा स्थान है । वे आजीवन अपराजित रहे, वे पण्डितप्रवर, कवि, उच्चकोटि के लेखक, अद्वितीय संगीतकार, लोकरक्षक, धर्मपालक, न्याय के पक्षपाती और दृढ़ प्रयासक थे । मन्दिरों और किलों के निर्माण द्वारा उन्होंने स्थापत्य कला के उन्नयन में भी महत्वपूर्ण कार्य किया था । उनका काल ऐसा था कि कन्नौज के शीर्ष या धार के भोजराज की भौति उन्हें संस्कृत साहित्य में प्रसिद्धि नहीं मिल पाई । इतिहास की आँखें महाराणामताप और भक्तमर की लड़ाई पर ही फेकित रहने के कारण इन्हें यथायोग्य ख्याति नहीं मिल सकी । इन्होंने कुछ अन्य ग्रंथ भी लिखे थे जिनमें से नीचे लिखे आज हमारी जानकारी में हैं ।

१—गीतगोविन्द पर टीका, २—राज प्रबन्ध, ३—चण्डीशतक पर टीका, ४—कामशास्त्र पर एक ग्रंथ जो खण्डित अवस्था में अनूप संस्कृत-साईंमेरी में उपलब्ध है । ५—उनके रचयित गीत रत्न आदि उन्होंने स्वयं राग-ताल में गाँव कर देसी रचनाओं का कोई संग्रह प्रस्तुत किया होगा ऐसा उनके अन्य ग्रंथों से पता चलता है ।

“संगीतराज” के स्थान पर कहीं-कहीं किसी-किसी पाण्डुलिपि में “संगीतमीमांसा” यह नाम भी मिलता है ।

दक्षिण भारतीय पद्धति

१. रामामार्य—समय १६ वीं शताब्दी का उत्तरार्ध—ग्रंथ का नाम ‘ध्वनिलेखनानिधि’—यह ग्रंथ दक्षिण पद्धति का आधार-स्तम्भ है । मुसली मेस को छुद्र स्वर सप्तक मानना और १९ मेलों में सब रागों का वर्गीकरण, ये दो दक्षकी प्रमुख विदोषताएँ हैं ।

२. सोमनाथ—समय १७ वीं शताब्दी का पूर्वार्ध—ग्रंथ का नाम ‘राग विनोद’ ।

३. गोविन्द दीक्षित—समय १७ वीं शताब्दी का पूर्वार्ध—ग्रंथ का नाम ‘संगीत सुधा’—इस ग्रंथ में रघुनाथ भूप टेलक के रूप में छुपे हुए हैं, किन्तु व्यंकटमखी का कहना है कि वास्तव में यह उसके पिता गोविन्द दीक्षित ने लिखा था और अपने आभयराजा रघुनाथ भूप को समर्पित किया था ।

४. व्यंकटमखी—१७ वीं शताब्दी का पूर्वार्ध—ग्रंथ का नाम ‘चतुर्दण्डप्रकाशिका’—७२ मेल पद्धति के ये आविष्कारक हैं ।

५. तुलजाधिय—समय १८ वीं शताब्दी का पूर्वार्ध—ग्रंथ का नाम ‘संगीतसामुद्र’ ।

मध्ययुग के ग्रन्थकारों का अविशय संक्षिप्त विवरण देने के बाद इस प्रकरण की समाप्ति में नीचे लिखे पाँच ग्रंथों की संक्षिप्त विषय-सूची दी जा रही है—

१. मंगल का नाट्यशास्त्र २. मत्तंग का ‘बृहद्देशी’ ३. दाक्षदेव का ‘संगीत रत्नाकर’ ४. नान्यदेव का ‘भक्तभाष्य’ और ५. महाराणा कुम्भा का ‘संगीतराज’ ।

ये विषय सुविधा देने का उद्देश्य उन प्रमुख ग्रंथों से विद्यार्थियों का परिचय कराना ही है ।

मध्ययुग के बाद उन्नीसवीं शताब्दी से आधुनिक युग का प्रारम्भ माना गया है । इस युग के ग्रन्थकारों का विवरण इस ग्रंथमाला के आगामी (छठे) भाग में दिया जाएगा ।

भारतीय संगीतशास्त्र के मुख्य उपलब्ध ग्रंथों की विषय-सूची

१. भरत नाट्यशास्त्र

भरत के नाट्यशास्त्र का नाम भारतीय संगीत के सभी विद्यार्थियों ने अवश्य सुना होगा और उसके विषय में कुछ घुँघली सी धारणा बना रही होगी। वहाँ हम उस समूचे ग्रंथ की संक्षिप्त विषय-सूची दे रहे हैं जिससे संगीत के विद्यार्थियों को उसकी विविध विषय वस्तु की ठोस कल्पना हो सके और वे यह समझ सकें कि भरत को हमारे संगीत का प्रमुख और आदिम आचार्य क्यों और कैसे माना जाता है? इस विषय-सूची में रस, भाव और काव्य संबंधी जितने अंश हैं, उनका नित्युल सोचे रूप से संगीत के साथ संबंध आज भले ही दिखाई न दे। किन्तु विद्यार्थियों को यह ध्यान में रखना चाहिये कि ये विषय संगीत से निश्चित नहीं हैं; बल्कि इनको यथोचित समझ-पूर्वक संगीत-साधना में स्थान देने से ही संगीत का भाव-पक्ष पुष्ट हो सकता है। भावपक्ष की पुष्टि से ही संगीत का वास्तविक उद्देश्य पूरा हो सकता है यह कहने की आवश्यकता नहीं है।

कई जगह तो भरत ने संगीत के साथ रस का सीधा संबंध जोड़ दिया है। ऐसा कि इस विषय-सूची से स्पष्ट होगा। किन्तु जहाँ वे वैकल्पिक रूप से यह संबंध जुड़ा हुआ दिखाई न भी देता हो वहाँ भी उन-उन विषयों को संगीत से नित्युल विच्छिन्न नहीं समझना चाहिये। उस विच्छेद से संगीत की अवनति हुई है और यह सामान्य जनमानस की वृत्ति को खो बैठा है। इस विच्छेद को दूर करके रस, भाव और काव्य के साथ संगीत का संबंध जोड़ना ही आज के शास्त्रकार का परम कर्तव्य है। भरत का नाट्यशास्त्र किस प्रकार एक ओर संगीत के शास्त्र का पूर्ण सारसंग्रह है और दूसरी ओर संगीत के भाव पक्ष का वैज्ञानिक विश्लेषण प्रस्तुत करता है, यह दिखाने के अभिप्राय से ही हम उसकी विषय-सूची दे रहे हैं। जिन्हें अभी तक इस ग्रंथ का अध्ययन करने का अवसर नहीं मिला है वे इस विवरण से उसका कुछ परिचय पा जायें और उसके अध्ययन के लिये उनकी निराशा बड़े यही प्रयोजन है।

संक्षिप्त विषय सूची

प्रथम अध्याय—नाट्यशास्त्रोत्पत्तिः

इन्द्रादि देवताओं की आर्चना से तद्रा द्वारा नाट्यदेव का निर्माण—श्रुतिदेव से 'पाठ्य', स्मृत्यदेव से गीत, यजुर्वेद से अभिनय, अथर्ववेद से रस की लेकर नाट्यदेव की रचना—नाट्य का स्वरूप और विनोद के साथ-साथ हितोपदेश के रूप में उसका लोक-व्यवहारकारी उपयोग।

द्वितीय अध्याय—प्रेक्षागृहलक्षणम्।

विभिन्न प्रकार के प्रेक्षागृह की निर्माण-विधि।

तृतीय अध्याय—रङ्गदेवतपूजनम्।

नाट्य के आरम्भ से पूर्व निर्विघ्न सफलता के लिये रङ्ग देवता की पूजा का विधान।

चतुर्थ अध्याय—ताण्डववलक्षणम्।

पूर्वरङ्ग की विधि में अर्थात् नाट्य आरम्भ के पूर्व के किया कृत्य में भूदेव के ताण्डव नृत्य के आयोजन की विधि और उस नृत्य के अंगों का क्लृप्त विवरण।

पञ्चम अध्याय—पूर्वरङ्गविधिः

तीसरे अध्याय में बताई हुई रङ्ग देवता की पूजा का पुनः विस्तार से वर्णन।

षष्ठ अध्याय—रसविकल्पः ।

रस का लक्षण और व्याख्या, भाव का लक्षण और व्याख्या, आठ रसों का उनके उपकरणों सहित वर्णन—रसों के देयता और वर्ण ।

सप्तम अध्याय—भाव-व्याञ्जनम् ।

भाव की सान्नाय व्याख्या—विभाव, अनुभाव की व्याख्या—स्थायी और व्यभिचारिणों का पार्थक्य—८ स्थायी और ३३ व्यभिचारियों का वर्णन—सात्विक भावों का विवरण ।

अष्टम अध्याय—उपांगविधानम् ।

अभिनय की व्याख्या और उसके भेद—शिर द्वारा विविध अभिनय—लिङ्गिन भावों और रसों में अनुकूल इष्टि द्वारा अभिनय—भू, नासिका, मण्ड (गाल), ओष्ठ, चिबुक (ठोड़ी), दलधग (चेहरे का रंग) और ग्रीवा (गर्दन) द्वारा विभिन्न प्रकार के अभिनय ।

नवम अध्याय—हस्ताभिनयः ।

हाथों द्वारा विभिन्न प्रकार के अभिनय का वर्णन ।

दशम अध्याय—शरीराभिनयः ।

पार्श्व, जडर, कटि, ऊरू इत्यादि से विभिन्न अभिनय ।

एकादश अध्याय—चारीविधानम् ।

पैरों के विभिन्न चालन द्वारा अभिनय ।

द्वादश अध्याय—मण्डलविधानम् ।

एकादश अध्याय में वर्णित चारी से संबंधित अन्य पदचालन ।

त्रयोदश अध्याय—गतिप्रचारः ।

गति या चाल की विविधता—उत्पन्न, मन्वन्, अपम प्रकृति के पावों की भिन्न-भिन्न गति—विभिन्न रसों और भावों के अनुकूल गति के भेद—वायव्य, वायव्य आदि अवस्था-भेद से गति-भेद—छी पुरुष का गति-भेद इत्यादि ।

चतुर्दश अध्याय—प्रवृत्तिभ्रमव्यञ्जनम् ।

रंगमंच पर पात्रों के प्रवेश और निर्गमन (बाहर जायें) की विधि तथा रंगमंच के विभाग या कतों का विधान ।

पञ्चदश अध्याय—वाचिकामिनये छन्दोविभागः ।

वाणी द्वारा अभिनय में पाठ्य (गीत से भिन्न) के भेद और अंग—छन्दविधि—वृत्त-विभाग—छन्दों की प्रस्ताव संख्या—आठ गण इत्यादि ।

षोडश अध्याय—वृत्तानि सोदहरणानि ।

प्रायः ७० वृत्तों का उदाहरण सहित वर्णन ।

सप्तदश अध्याय—वागमिन्नकः ।

वाक्य में उपयोगी १६ लक्षण—४ अर्थकार—वाक्यदोष—वाक्यगुण—अर्थवारादि का रस में नियोग ।

अष्टादश अध्याय—भाषाविधानम् ।

संस्कृत, प्राकृत आदि भाषाओं का नाट्य के पात्रों के संस्कार-भेद और देश-भेद के अनुसार प्रयोग ।

एकोनविंशति अध्याय—काकुस्वरव्यञ्जनम् ।

नाट्य में पात्रों की सम्भाषण-विधि—७ स्वरों का रसों में विनियोग—३ स्थान—पाठ्य में उनका प्रयोग—४ वर्षा द्विविध काकु—६ अलंकार—६ अंग और उनका रसगत प्रयोग—विराम के भेद और अभिनय में उनका प्रयोग इत्यादि ।

विंश अध्याय—दशरूपविधानम् ।

दश प्रकार के रूपकों का विस्तार से वर्णन ।

एकविंश अध्याय—सन्ध्यङ्गविकल्पः ।

रूपक की पंच संधियों और पंच अवस्थाओं का विवरण ।

द्वाविंश अध्याय—वृत्तिविकल्पः ।

नाट्योपयोगी चार वृत्तियों का विस्तार से वर्णन ।

त्रयोविंश अध्याय—आहार्य्याभिनयः ।

परदे के पीछे से किये जाने वाले नाट्यप्रयोग तथा पात्रों को वेद्यभूषा का विस्तृत विवरण ।

चतुर्विंश अध्याय—सामान्याभिनयः ।

सत्त्व की व्याख्या और नाट्य में उसका महत्त्व—सत्त्व-भेद—स्त्रियों के स्वभावज्ञ अलंकार आदि—पुरुषों के सत्त्व-भेद—स्त्री पुरुषों के शील-भेद—अष्ट नायिका इत्यादि ।

पञ्चविंश अध्याय—शास्त्रोपचारः ।

वैशिक पुरुष (मल्लओं का विदोष अथवा वैश्या में अनुरक्त) के गुण—दूती—उसके कर्म और गुण—स्त्री पुरुष की अनुरक्ति और विरक्ति के कारण—नारियों की विविध प्रकृति—पंचविध पुरुष—स्त्रियों पर साम, दाम, भेद, दंड का उपयोग ।

षड्विंश अध्याय—चित्राभिनयः ।

अंग-अभिनय विवरण में जो अभिनय प्रकार छूट गये हैं उनका वर्णन ।

सप्तविंश अध्याय—सिद्धिव्यञ्जनम् ।

नाट्य की सिद्धियाँ का वर्णन ।

अष्टाविंश अध्याय—आतोद्यविधिः ।

आतोद्य (पात्रों) के चार भेद—उनके लक्षण और विविध प्रयोग—स्वरगत विधि—तालगत विधि—स्वर-श्रुति-भ्रम—दो पात्रों की १४ मूर्च्छनाएँ—८४ मूर्च्छना तानें—साधारण विधि—स्वर-साधारण, जाति-साधारण—जाति, शुद्धा विज्ञता मिलाकर १८ जातियाँ—उनके प्रद, अंग, न्यास आदि का विवरण ।

एकोनविंश अध्याय—तृतातोद्यविधानम् ।

जातियों का रसानुकूल प्रयोग—वाद्य प्रयोग विहित स्वर-वर्ण अलंकार—गीतार्जकार विधि—वर्णविहीन अलंकार—

४ पाद—१ वृत्तियाँ—सामु-बाध के लक्षण—वैणव (वीणा संबंधी) त्रिविध बाध—मिश्र प्रकार की वीणाएँ और उनकी वादन-विधि ।

त्रिंश अध्याय—सुपिंगतोवविधानम् ।

सुपिर वादों का वर्णन ।

एकत्रिंश अध्याय—तालव्यञ्जनम् ।

कण, लय—विभिन्न ताल और उनका विवरण ।

द्वात्रिंश अध्याय—ध्रुवाविधानम् ।

ध्रुवा के ५ भेद तथा उनके उदाहरण और छन्दविधि—पंचविध गान—गायक वादकों के गुण ।

त्रयस्त्रिंश अध्याय—वाद्याभ्यासः ।

अवनन्द वाद्यों की उत्पत्ति, उनके अंग प्रत्यंग भेद और वादन-विधि—इनके वादन की १८ जातियाँ इत्यादि—वादकों के लक्षण ।

चतुस्त्रिंश अध्याय—प्रकृतिविचारः ।

नाट्य के पात्रों की प्रकृति या स्वभाव का विश्लेषण—उत्तमा, मध्यमा, अधमा तीन प्रकार की प्रकृति, संकीर्ण प्रकृति—चतुर्विध नायक—भक्तपुर में रहने वाली स्त्रियों के विभाग ।

पञ्चत्रिंश अध्याय—भूमिका-पात्र-विकल्पः ।

किस प्रकार के अभिनेता को नाट्य में कौन से पात्र की भूमिका दी जाय, इसका विवेचन ।

षट्त्रिंश अध्याय—नाट्यावतारः ।

पूरुषंगविधि में पूजा के विधान की पुनः श्रुति—पृथ्वी पर नट-यंत्र की उत्पत्ति—नाट्यशास्त्र का माहात्म्य ।

नोट :—यह विषय सूची नाट्यशास्त्र ने बीरगंगा सहित सीरीज़ में प्रकाशित संस्करण के आधार पर बनाई गई है ।

ऊपर की विषय-सूची से यह स्पष्ट हुआ होगा कि भरत के नाट्यशास्त्र में २८ वें से ३३ वें अध्याय तक ६ अध्याय संगीत शास्त्र के साथ सीधा संबंध रखते हैं । इनमें से भी २८ वीं, २९ वीं ये दो अध्याय बहुत ही महत्व के हैं क्योंकि स्वर, भुक्ति, ग्राम इत्यादि मौलिक विषयों का प्रतिपादन इन्हीं दो में किया गया है । इन ६ के अतिरिक्त नीचे लिखे ३ अध्याय संगीत शास्त्र के लिये विशेष महत्व के हैं :—

१२ और भाव का निरूपण ६ ठा और ७ वीं अध्याय तथा काकुत्स्थर-व्यञ्जना का प्रतिपादक १९वाँ अध्याय । ये तीनों संगीत के भावपक्ष के लिये बहुत उपयोगी हैं यह हम कह ही चुके हैं । इनके अतिरिक्त नायक-नायिका-भेद का विवरण तथा छन्द का निरूपण भी संगीत के लिये महत्व रखते हैं क्योंकि विभिन्न रागों के स्वरूप का संबंध नायक-नायिका-भेद से जोड़ा जा सकता है और छन्द के साथ तो ताल का अटूट संबंध है ही ।

इति

२. भतंग के 'बृहद्देशी' के उपलब्ध अंश की संचित विषय-सूची

इस ग्रंथ के प्रकाशित संस्करण में अध्यायों की संख्या नहीं दी गई है । केवल अन्तिम अध्याय के लिये लिखा है कि वह ७३३ अध्याय है । इसलिये अध्यायों की संख्या न देते हुए हम प्रकरणों के अनुसार यहाँ विषय-सूची दे रहे हैं ।

चतुर्थ अध्याय—प्रबन्धाध्यायः ।

विषय प्रदेश—गान्धर्व का लक्षण—गान का लक्षण और उसके निबद्ध, अनिबद्ध ये दो भेद—धातु का प्रबन्ध के अन्तर के रूप में निरूपण—धातु के भेद—प्रबन्ध के भेद और अंग—प्रबन्धों का जाति-भेद—विभिन्न प्रबन्धों का विस्तार से निरूपण—पंचविध रूपक—गीत के गुण और दोष ।

पञ्चम अध्याय—तालध्यायः ।

मार्गताल प्रकरणम् ।

प्रकरणाल्प गीत प्रकरणम् ।

देवीताल प्रकरणम् ।

षष्ठ अध्याय—वाद्याध्यायः ।

१. तत वाद्य, उनके भेद, प्रभेद और वादन प्रकार ।
२. सुपिर वाद्य, उनके भेद और वादन-विधि ।
३. अरनद्ध वाद्य, उनके भेद और वादन विधि—वाद्य-प्रबन्ध इत्यादि ।
४. धन वाद्य, उनके भेद, वाद्यों के गुण-दोष, वादकों के गुण दोष ।

सप्तम अध्याय—नर्तनाध्यायः ।

नाट्योत्पत्ति, नाट्य का मोक्ष-साधनत्व—नाट्य, नृत्य और नृत्त की व्याख्या ।

१. शिरभेदाः—शिर द्वारा विभिन्न अभिनय का विवरण ।
२. हासभेदाः—हाथों द्वारा विभिन्न अभिनय ।
३. वक्षोभेदाः—वक्षःस्थल से अभिनय ।
४. पार्श्वभेदाः—पार्श्व द्वारा अभिनय ।
५. कटिभेदाः—कटि द्वारा अभिनय ।
६. चरणभेदाः—विभिन्न प्रकार के पदचालन ।
७. स्कन्धभेदाः—विभिन्न प्रकार के स्कन्धचालन ।
८. ग्रीवाभेदाः—ग्रीवा की विभिन्न स्थिति और गति द्वारा अभिनय ।
९. पादुप्रकरणम्—गुह्रों द्वारा विभिन्न अभिनय ।
१०. वर्तनाः—गुह्रों की विभिन्न गतियों के परस्पर मिश्रण से बने हुए वर्तनों का विवरण ।
११. चालकभेदाः—वाद्यों पर विभिन्न मनोहायी क्रियाओं का नाम चालक—इनके भेद और उपयोग विधि ।
१२. पृष्ठ और उदर का लक्षण ।
१३. जठरभेदाः ।
१४. ऊरुप्रकरणम् ।
१५. लंगप्रकरणम् ।
१६. मणिमध्यप्रकरणम् ।
१७. जानुप्रकरणम् ।
१८. उपांगभेदाः ।
१९. दृष्टिप्रकरणम्—विभिन्न रंगों और भावों के अनुकूल दृष्टि-भेद ।

२०. भ्रमप्रकरणम् ।

२१. पुष्पप्रकरणम्—विभिन्न रस, भावानुकूल ओठों की अवस्था ।

२२. तारकाप्रकरणम्—विभिन्न रस-भावानुकूल ओठों की पुतली की अवस्था ।

२३. प्रकल्पप्रकरणम् ।

२४. नासाग्रप्रकरणम् ।

२५. अनिलप्रकरणम्—भास, उच्छ्वास, निश्वास के भेद ।

२६. अधरप्रकरणम् ।

२७. दन्तकण्ठप्रकरणम् ।

२८. जिह्वाग्रप्रकरणम् ।

२९. चित्तुप्रकरणम् ।

३०. यदनप्रकरणम् ।

३१. पाणि-गुरु-करागुलिभेदानां लक्षणम् ।

३२. मुखाग्रप्रकरणम् ।

३३. हस्तप्रचारभेदाः ।

३४. नृत्यप्रकरणम्—नृत्य के अंग प्रत्यंगों का विस्तार से वर्णन ।

३५. नवरसलक्षणम्—नव रसों का उनके सम्पूर्ण उपकरणों सहित वर्णन ।

ऊपर दी हुई 'रसाकर' की विषय-सूची देखने से यह विश्वास हो जाता है कि यह सचमुच संगीत का आकर ग्रंथ है जिसमें संगीत के सभी विषयों का पूरे विस्तार के साथ वर्णन किया गया है । 'संगीत' में गीत, वाद्य, नृत्य—इन तीनों का समावेश मानने के कारण शाङ्गदेव ने एक (सतयों) अध्याय नवें पर लिखा है और नवें के अन्तर्गत ही नृत्य, वाद्य और नाट्य को ले लिया है । शाङ्गदेव के बाद का अधिकांश संगीत साहित्य केवल भीत से संबंधित रह गया था ।

४. नान्यदेव के अप्रकाशित 'भरतभाष्य' की संक्षिप्त विषयसूची

प्रथम अध्याय

मङ्गलाचरण—ग्रन्थ के ३ भाग और तीनों का विषय-संग्रह—नादोत्पत्ति—१२ नाद यानी भुक्तियाँ—भुक्तियों से स्वर—स्वरों की विहृतावस्था—गुह्य विहृत मिथ्य कर १४ स्वर—गतिभेद—संगीत का माहात्म्य—ग्रंथ के १७ अध्यायों का विषय-संग्रह—चतुर्विध वाद्य—विशिष्ट वीणा और उनके भेद—गीत के दोष—भरत के मत से षष्ठ के दोष—षष्ठ के गुण—भरत के मत से गान और गायक के गुण ।

द्वितीय अध्याय

विधा शब्द की व्युत्पत्ति—वर्णोत्पत्ति—वर्णों के स्थान और प्रयोजन—उदात्त आदि स्वर—वर्णों की सरलता—नारद के मत से उदात्त आदि (वैदिक) स्वरों का निरूपण—वैद्यकरणों के मत से शब्द का निश्चित—स्वर-सारणा ।

तृतीय अध्याय

सात स्वरों के वर्ण, जाति, छन्द, धाति, देवता, उच्चारण करने वाले, उदात्त आदि संज्ञा, परस्पर प्रियता शत्रुता, उत्पत्ति स्थान—तीन ग्राम—ग्राम का लक्षण—ग्रामों में धुनि निर्धारण—बाजती अन्तर स्वर—भरत के मत से मन्त्रमन्त्र की भुक्तियाँ—ग्रामाग्रग्राम स्वर्ग में, उमका निरूपण, उसकी भुक्तियाँ—भुक्ति का लक्षण, व्युत्पत्ति, जाति, नाम, उनकी स्वरों में स्थिति ।

चतुर्थ अध्याय

मूर्च्छना निरूपण—चतुर्विध मूर्च्छना—तीन ग्रामों में २१ मूर्च्छना—मूर्च्छनाओं के देवता—नारद के मत से मूर्च्छनाओं के नाम—पाटय औडव लक्षण—तान लक्षण—तान संख्या—प्रस्तार—नारद के मत से तीनों ग्रामों की तान संख्या (४९)—मरत के मत से ८४ तानें—कश्यप आदि के मत से तान संख्या ।

पञ्चम अध्याय—षाण्डुलिपि में नहीं है । किन्तु 'प्रतिष्ठा' में बताई हुई इसकी विषय-वस्तु (अलंकार और गमक) कुछ अंश में सप्तम अध्याय में मिल जाती है ।

षष्ठ अध्याय

जाति निरूपण—शुद्ध-विकृता जातियाँ—ग्रह अंश आदि जाति-लक्षणों का निरूपण—प्रत्येक जाति का ग्रह, (उदाहरण सहित)—रूपाल (७) उत्पत्ति—पाणिका लक्षण—१८ पाणिका ।

सप्तम अध्याय

प्रसंगवशा पुनः सप्त स्वर, तीन ग्राम आदि का कथन—रागोत्पत्ति—स्वर, ग्राम, मूर्च्छना की पुनरुत्ति—जाति-साधारण—स्वर-साधारण—तान—स्वर, ध्रुति, भुतियों के रस—जाति लक्षण—ग्रह, अंश आदि लक्षण—अलंकार-भेद—४ वर्ण (रथायी, संचारी आदि)—गीति और वर्ण का अभेद—मागधी आदि चतुर्विध गीति—इनमें से प्रत्येक के ५ भेद (छुदा, भिमा, गौड़ी, बेसरा और साधारणी)—अलंकार का महत्त्व—गमक नाम—गमक लक्षण—जाति के अंश के प्रमाण से गीतियों के रस और छन्द—गीतियों के देवता—ग्राम भेद से गान में ऋतु, काल आदि का नियम—शुद्धा आदि गीति-भेद से गान में काल नियम—रागों की अनन्तता—अंश का अभेद होने पर भी रागों में भेद—रागों का दुस्तरत्व (अपारता)—आष्टयक, रूपक, गमक, राग का लक्षण—ग्रामरागों के भेद, संख्या—भाषा, विभाषा, अन्तर भाषा राग—ग्रामराग और भाषा आदि रागों का विस्तृत विवेचन ।

अष्टम अध्याय

ताल की मुख्यता—विदारी का लक्षण और भेद—गीत वस्तु और वस्तु के अंग—वृत्त, द्विविध—वस्तुगत विदारी—ताल के कुछ पारिभाषिक शब्दों का निरूपण—७ प्रकार के गीत—साम और ऋक् का लक्षण सामगान के उदाहरण—उसमें ताल आदि का नियम—भाषा विभाषा आदि के रस—त्रिविध गद्य—वृत्त ताल—वृत्त भेद से ताल भेद—पाठ्य और गेय—तीन स्थान और पाठ्य में उनका प्रयोग—४ वर्ण और उनका रसों में प्रयोग—द्विविध काकु—६ अलंकार और ६ अंग—रसों में इनका प्रयोग—विराम के भेद और अभिनय में उनका प्रयोग ।

नवम अध्याय

पाँच प्रकार के भ्रुवा—भ्रुवावृत्त—भ्रुवावृत्त की जातियाँ—समविषममादि भेद से भ्रुवा की मूल-जाति—संख्या-निरूपण—भ्रुवा के वाणिक वृत्त (बहुत विस्तार)—भ्रुवा के मात्रावृत्त—गाथा नाम—उत्तीस भ्रुवा नाम—मात्रावृत्तों की विधि—ताल की अनन्तता—भ्रुवादि में मात्रा ।

दशम अध्याय

लय—ताल—भिन्न प्रकार की द्विपदी—भंग उपमंगादि का विस्तृत विवेचन (उदाहरण सहित)

एकादश अध्याय

'मार्ग' लक्षण—'मार्ग' से देशी की उत्पत्ति—द्विविध गीताङ्ग—देशी गीतों में नाना देशों की भाषा का अनुकरण कर्तव्य—नानाविध तालात्मक गीत—प्रपञ्च गीत—प्रकथों के भेद (विस्तार से वर्णन)—वृत्तियाँ ।

द्वादश अध्याय—(तत्त्व-विद्या) (१)

राज्य की तपस्या से वीणा की उत्पत्ति—वीणा का प्रयोजन और महत्त्व—वीणाओं के भेद (विरह तर्जनी)—
वीणा का वैशिष्ट्य—जानाविध वीणा की निर्माण-विधि—मर्तग के मत से वीणावादक का लक्षण—वीणा-वादन की विविध
विधियाँ—चार धातु—चार धातुओं के चौतीस भेद—मर्त के मत से धातु के अन्तर्गत धातियाँ ।

द्वादश अध्याय—(सुवि-विद्या)

सुवि के भेद—बाँसुरी में आम भेद से धृतियों के क्रम के अनुसार छिद्रों में भेद—सात छिद्रों में स्वरों की
स्थिति—‘व्यन्तादि’ अंगुली-भेद से धृति संख्या का निरूपण—आरद-मत से उदात्तादि स्वर-भेद से धृति-संख्या निरूपण—
मान में जो दोष हैं, वे ही दोष वेणु-बाँसुरी को भी लागू—वेणुवाद में कण्ठदोष—वेणु का शरीर-वेणु से एक-भाव—
वेणुवाद का फल ।

चतुर्दश अध्याय (पाँचर वा अपनन्द वाद्य)

पुष्कर बाँसुरी की उत्पत्ति का हेतु—सन्दर्भ—सन्दर्भ—वाद्य-भेद—पुष्करवाद्य में धनिभाइवाद्य—
वाद्य-भेदों के लक्षण, परिमाण, आकृति—निर्माण-विधि—वादन-विधि—मार्ग का लक्षण—चार मार्ग—उम, विम
प्रचार—चतुर्विध ताल-साम्य—आठ प्रकार का वाद्य-साम्य—असतोक्त धातुओं की अष्टारह धातियाँ—वाद्य-धातियों के दस
अंग—इक्कीस अलंकार—‘नट्य’ और ‘वृत्त’ में पाँच धातुओं का विनियोग-नियम—ताल-योग से वाद्य-नियम—छंद के
अनुसार वाद्य-नियम—तालादि विषय में अल्पज्ञ का दोष—वाद्य-प्रयोग का समय—फल-धृति ।

इस ग्रंथ के आरम्भ में लेखक ने बताया है कि इसमें कुल १५ अध्याय हैं किन्तु सौलहवें और सत्रहवें अध्याय
पाण्डुलिपि में नहीं हैं । सौलहवें में छन्द और सत्रहवें में मापा-विधान (संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश इत्यादि भाषाओं का कव
कैसे प्रयोग किया जाय) देने की प्रशंसा ने आरम्भ में ही प्रतिज्ञा की है । ये दोनों विषय ग्रंथ के उपलब्ध अंश में कोई
बहुत कहीं-कहीं मिलते हैं, किन्तु इन पर स्वतन्त्र अध्याय नहीं मिलते । पाण्डुलिपि में अध्यायों का निर्देश बहुत कम जगह
किया गया है यानी कहीं कहीं सी संख्या का अध्याय शुरू हुआ और वहाँ उसका अन्त हुआ यह बहुत ही कम स्थानों पर
बताया गया है । यहाँ हमने जो विषय-सूची दी है वह पहले अध्याय के आरम्भ में ही ही हुई प्रथम बार की ‘प्रतिज्ञा’ के
अनुसार बनाई गई है । कहीं-कहीं वर्णित विषयों का क्रम ‘प्रतिज्ञा’ के अनुसार नहीं ही मिल पाता है । इस प्रकार के
ग्रंथों में अक्सर ऐसा होता है—

२. महाभारत पृथ्वा के 'मंगीनगज' की विषय-सूची (अध्याय २४-३१)

१. पाठ्यरत्नकोशः—(केन्द्र परीक्षा)

(क) अनुक्रमिकोत्तराः

- (१) कर्तृ प्रशस्ति
- (२) अस्त्रभण्डार्थनाम्
- (३) संगीतसूत्रि
- (४) अनुक्रमिकोत्तरा

(ग) परीक्षायाः

- (१) पदपरिच्छेदम्
- (२) पाठ्यरत्नोत्तरम्
- (३) सङ्गोपरीच्छेदम्
- (४) परिभाषा

(ग) उत्तराणां

- (१) अनुच्छेद परीच्छेदम्
- (२) वृत्तपरिच्छेदम्
- (३) आर्षपरिच्छेदम्
- (४) प्रमाणपरिच्छेदम्

(घ) अलंकारोत्तराः

- (१) उद्देशपरिच्छेदम्
- (२) लक्षणपरिच्छेदम्
- (३) अलंकारपरिच्छेदम्
- (४) गुण-दोषपरिच्छेदम्

२. गीतरत्नकोशः

(क) स्वर

- (१) स्थानादि
- (२) माध्यात्मम्
- (३) वर्णः
- (४) जातिः

(ग) रागः

- (१) माध्यात्मः
- (२) रागाङ्गानि
- (३) माध्याङ्गानि
- (४) निर्याङ्गानि

(ग) प्रयोगः

- (१) वाद्यप्रयोगः
- (२) गीतप्रयोगः
- (३) गीतप्रयोगः
- (४) गीतप्रयोगः

(घ) प्रयोगः

- (१) गीतप्रयोगः
- (२) गीतप्रयोगः
- (३) गीतप्रयोगः
- (४) गीतप्रयोगः

३. पाठ्यरत्नकोशः

(क) तत्त्वम्

- (१) तत्त्वम्
- (२) तत्त्वम्
- (३) तत्त्वम्
- (४) तत्त्वम्

(ग) तत्त्वम्

- (१) तत्त्वम्
- (२) तत्त्वम्
- (३) तत्त्वम्
- (४) तत्त्वम्

(ग) तत्त्वम्

- (१) तत्त्वम्
- (२) तत्त्वम्
- (३) तत्त्वम्
- (४) तत्त्वम्

(घ) तत्त्वम्

- (१) तत्त्वम्
- (२) तत्त्वम्
- (३) तत्त्वम्
- (४) तत्त्वम्

४. नृत्यरत्नकोशः

(क) अङ्गानि

- (१) अङ्गानि
- (२) प्रत्यङ्गानि
- (३) उपाङ्गानि
- (४) आदायोभिनयः

(ट) चारी

- (१) स्थानकानि
- (२) प्रत्यङ्गानि
- (३) देशीचारी
- (४) मण्डलानि

(ग) कारणम्

- (१) शुद्धकरणानि
- (२) शुद्धचारी
- (३) अङ्गानि
- (४) रेखकानि

(घ) प्रकीर्णम्

- (१) वृत्तिः
- (२) देशीकरणानि
- (३) लास्याङ्गानि
- (४) पात्रलक्षणानि

५. रसरत्नकोशः

(क) रसः

- (१) रसस्वरूपम्
- (२) रसतत्त्वम्
- (३) रसाश्रयः
- (४) रसलक्षणम्

(ख) विभावः

- (१) नायकः
- (२) नायिका
- (३) वेशादि
- (४) उद्देशनम्

(ग) अनुभावः

- (१) अनुभावः
- (२) भवदया
- (३) नायिका
- (४) प्रवासः

(घ) संचारी

- (१) निर्वेदः
- (२) भावावरणानम
- (३) रसतत्त्वम्
- (४) प्रथमभावः

शास्त्रीय विवरण

ग्राम

‘संगीताञ्जलि’ के चौथे भाग में हम पटञ्जग्राम का बहुत ही संक्षिप्त परिचय दे चुके हैं। यहाँ ग्राम का कुछ विस्तृत विवरण अपेक्षित है। एक बात यहाँ सबसे पहले समझ लेनी चाहिये और वह यह कि ग्राम को हमें दो दृष्टियों में देखना होगा। एक ओर तो प्राचीन भारतीय संगीत की परम्परा के अनुसार हमें उसे समझना होगा और दूसरी ओर आज अंग्रेजी शब्द Scale का जो ग्राम कह कर अनुवाद किया जाता है उस दृष्टि से भी ग्राम को समझ लेना होगा।

यहाँ पहले भारतीय परम्परा की दृष्टि से हम ग्राम को समझ लें। ‘ग्राम’ शब्द के साथ हमारे भारतीय संगीत की प्राचीन परम्परा जुड़ी हुई है। जिन लोगों को संगीत शास्त्र का कोई तात्त्विक बोध नहीं है वे भी सप्तसुर के साथ साथ तीन ग्रामों को एक कहानी के रूप में जानते हैं और इस प्रकार यह शब्द सामान्य धारणानुसार प्राचीन संगीत के किसी ऐसे तत्त्व का द्योतक बन बैठा है जिसकी आज के संगीत में कोई उपयोगिता नहीं समझी जाती।^१ मध्ययुग के कुछ प्रसिद्ध गायकों के कई पदों में सप्तसुर के साथ-साथ तीन ग्राम और षड्जस मूर्च्छना अभिध रूप से उड़े हुए पाये जाते हैं। उन पदों के रचयिताओं का इन बातों का कोई तात्त्विक बोध रहा होगा ऐसी प्रतीति उन पदों से नहीं होती। उसी प्रकार उस काल के भारतीय भाषाओं के कवि भी, काव्य में संगीत का कोई प्रसंग उपरिधत्त होते ही, इन पारिभाषिक शब्दों का अपनी कविता में अनाप प्रयोग करते थे। उस प्रयोग के पीछे भी कोई शास्त्रीय या तात्त्विक दृष्टि रही हो ऐसा प्रतीत नहीं होता। अस्तु।

वास्तव में ग्राम का संगीत में कितना महत्त्व है यह तो पूरे तौर पर विद्यार्थियों का तभी समझ में आयेगा जब वे ग्राम, मूर्च्छना और जाति का परस्पर सम्बंध जान लेंगे और साथ ही यह भी समझ लेंगे कि आज के रागों का मूर्च्छना, जाति से क्या संबंध है। यह सश्रीकरण ‘संगीताञ्जलि’ के छठे भाग में ही हो सकेगा।

ग्राम की व्याख्या के लिये अपने प्राचीन शास्त्रों को देखने से पता चलता है कि ग्राम के बारे में नाट्यशास्त्र के संगीत सन्नधी अध्यायों में भरत ने कोई सामान्य व्याख्या नहीं मिशनी, सिधे पटञ्जग्राम और मध्यमग्राम का वर्णन आ जाता है। ध्वनिकार का प्रभाव इसका कारण हो सकता है। किन्तु नाट्यशास्त्र के संगीत-संज्ञधी अंग से विशुद्ध पृथक् एक स्थल पर ‘ग्राम’ की प्रासंगिक रूप से कुछ चर्चा मिलती है जो यहाँ उल्लेखनीय है। ‘दशरूपविधानम्’ नामक दीर्घ अध्याय में काव्य की वृत्तियों व्रतते समय भरत ने ‘ग्राम’ का दृष्टान्त दिया है। यथा :—

जातिभिः (१) श्रुतिभरचैव स्वरा ग्रामस्वमागताः।

यथा तथा (१) वृत्तिभेदैः काव्यबन्धा भवन्ति हि ॥

मामो पूर्णस्वरो द्वौ तु यथा वै षड्जमध्यमौ।

सर्ववृत्तिविनिष्पन्नौ काव्यबन्धे तथा त्विमौ ॥

ज्ञेयं प्रकरणं चैव तथा नाटकमेव च।

सर्ववृत्तिविनिष्पन्नं नाट्यायत्याधमाश्रयम् ॥

(ना. शा. २०५-९)

१. मुख्य रूप से पं० भातखण्डे ने इस धारणा का प्रचार किया है कि प्रचीनों के बजाए हुए श्रुति ग्राम, मूर्च्छना, जाति इत्यादि ग्रामरूप जटिल और दुर्बोध बन गये हैं और आज के संगीत में उनका कोई उपयोग नहीं है।

अर्थात्—‘जाति’ (?) और श्रुतियों से स्वर ग्राम्य को ग्राम होने हैं यानी ‘ग्राम’ बन जाते हैं। जिस प्रकार (संगीत में) श्रुतिभेद से ग्राम बनने हैं, वैसे ही (साहित्य में) श्रुति-भेद से काव्यरूप बनते हैं। जैसे पद्य और मध्यम ये दो ही पूर्ण स्वर-ग्राम हैं, वैसे ही सब श्रुतियों से युक्त काव्यरूप दो ही हैं—प्रकरण और नाटक।

इस अध्याय में भरत रूपक के दश भेदों का वर्णन करते हैं। आरम्भ ही में वे बताते हैं कि श्रुतियों के प्रयोग के भेद से भिन्न-भिन्न ‘काव्यरूप’ बनते हैं। और इसी के लिए वे संगीत के ‘ग्राम’ का ह्दय देते हुए समझाते हैं कि जैसे श्रुतिभेद से स्वरों के ‘ग्राम’ बनते हैं, वैसे ही श्रुति-भेद से काव्यरूप बनते हैं। श्रुति-व्यवस्था से ही ग्राम-रचना होती है यानी मौखिक श्रुति-व्यवस्था में भिन्नता आने से ग्राम भी भिन्न हो जाता है। यह बात अभी कुछ आगे चलकर समझाई जायेगी। श्रुति भेद को रूपक के दश प्रकारों की भिन्नता का कारण बताते समय भरत ने संगीत के ग्राम का जो ह्दय दिया है, वह साहित्य और संगीत दोनों के विचारियों के लिए समान रूप से महत्वपूर्ण है। इस ह्दयान्त से दोनों को भरने-अपने विषय की सद्यता होगी।

भरत का ग्राम-सम्बन्धी यह उल्लेख ह्दयान्त के रूप में होने से, उसमें ग्राम की सीधी व्याख्या को आशा नहीं की जा सकती। सीधी व्याख्या के लिए मतंग के नीचे लिखे बचन द्रष्टव्य हैं—

अथ किमुच्यते ग्रामराज्येन । ननु कति ग्रामा भवन्ति ।

कस्मादुत्पद्यते ग्रामः किं वा सस्य प्रयोजनम् ।

अप्रोच्यते—

समूहवाचिनौ ग्रामौ स्वरश्रुत्याविसंयुतौ ॥ ५६ ॥

यथा कुटुम्बिनः सर्व एकीभूता वसन्ति हि ।

सर्वलोकेषु स ग्रामो यत्र नित्यं व्यवस्थितः ॥ ६० ॥

पट्जमग्नयमसंती तु द्वौ ग्रामौ विभूतौ किल ।

गान्धारं नारदो भूवे स तु मर्त्येन गोपते ॥ ६१ ॥

- १. ‘जाति’ का अर्थ यहाँ अस्पष्ट है। सम्भवतः मूल में कोई अन्य वाक्य बहाँ रहा होगा (?)।

२. रूपक के दश भेद हैं—नाटक, प्रकरण, अष्ट, व्यायोग, भाण, समवकार, बोधो, प्रहसन, दिन और ईशान्य।

३. नाट्य में चार श्रुतियों आनी गई हैं—सारवती, चारभटी, कैशिकी और अरवती। इनका सम्बन्ध रूपक में कथावस्तु की संवतना के साथ रहता है। शृंगार रस में कैशिकी, वीर में सारवती एवं रौद्र और वीरग में चारभटी का प्रयोग होता है। अरवती श्रुति का प्रयोग सब रसों में विहित माना गया है। रूपक के दश भेदों में से केवल नाटक और प्रकरण ही ऐसे हैं, जिनमें सभी श्रुतियों का उपयोग हो सके। इसके लिए भरत ने संगीत के ‘ग्राम’ का ह्दय देते हुए कहा है कि पूर्णस्वरग्राम दो ही होते हैं—पट्जमग्नय और मध्यमग्नय।

सामवेदात् स्वर जाताः स्वरेभ्यो ग्रामसम्भवः ।

द्वावेतो च इमौ द्वेभौ षड्जमर्घ्यमलक्षितौ ॥ ६२ ॥

प्रयोजनं च यथा—स्वरश्रुतिमूर्च्छनावानाजातिरागाणां ग्रामप्रयोजनम् ।

(बृहदेशी पृ० २०-१)

अर्थात् ग्राम किसे कहते हैं, ग्राम कितने प्रकार के होते हैं और ग्राम का प्रयोजन क्या है ? इन तीन प्रश्नों को उदाहर मंतग क्रमशः इनका उत्तर देते हैं । ग्राम—यद् स्वर, श्रुति आदिका समूहवाची नाम है अर्थात् एक विशेष प्रकार की स्वर श्रुति व्यवस्था के अन्तर्गत जितने भी विभिन्न स्वरसमूह बनते हैं, उन सबको एक ग्राम में समाहित किया जाता है । लोक में भी ग्राम का अर्थ समूहवाची ही होता है । जहाँ अनेकों कुटुम्ब एकत्र होकर रहते हैं उसीको ग्राम कहा जाता है । संगीत में ऐसे दो ही ग्राम प्रसिद्ध हैं—षड्जग्राम और मध्यमग्राम । गान्धार ग्राम को नाद ने बताया है, पर वह मर्ष्यलोक में प्रयुक्त नहीं होता । सामवेद से स्वर उत्पन्न हुए हैं और स्वरों से ग्राम बनते हैं ।

‘ग्राम’ के लिये शाब्दिक ने कहा है :—

ग्रामः स्वरसमूहः स्यान्मूर्च्छनादेः समाग्रयः ।

अर्थात् ग्राम ऐसा स्वरसमूह है जो मूर्च्छना का आश्रय हो। या जिसके आधार पर मूर्च्छनाएँ बनाई जाती हैं ।

यह छोटी सी व्याख्या मंतग के पूरे कथन की समेटे हुए है । ग्राम और मूर्च्छना का अद्भुत संबंध दिखाते हुए यह व्याख्या मंतग के आशय को ही स्पष्ट करती है । जहाँ ग्राम को मूर्च्छना का आश्रय माना गया है वहाँ मूर्च्छना को भी ग्राम के आश्रित कहा गया है । मंतग की ऊपर उद्धृत व्याख्या भी इसी सत्य को और संकेत करती है । उन्होंने कहा है कि ग्राम स्वर, श्रुति आदि का समूहवाची नाम है । इसका अर्थ यह हुआ कि एक विशेष प्रकार की स्वरश्रुतिव्यवस्था के अन्तर्गत जितने भी विभिन्न स्वरसमूह बनते हैं उन सबका एक ग्राम में समावेश किया जाता है । ‘रत्नाकर’ में ग्राम का मूर्च्छना का आश्रय कह कर यह बताया गया है कि ग्राम उस मौलिक स्वर व्यवस्था को कहते हैं जिसके आधार पर विभिन्न मूर्च्छनाएँ बनाई जाती हैं । इसी बात को कुछ भिन्न शब्दों में मांग ने इस प्रकार कह दिया है कि ग्राम समूहवाची शब्द है यानी विभिन्न स्वरसमूहों का उसमें समावेश किया जाता है ।

इन दोनों व्याख्याओं से यह स्पष्ट है कि इनके संगीत शास्त्र में ग्राम और मूर्च्छना का अविच्छेद्य संबंध माना गया है अर्थात् ग्राम द्वारा हमारे प्राचीन शास्त्रज्ञों को ऐसी मौलिक स्वरव्यवस्था अभिप्रेत थी जिसे मूर्च्छनादि प्रयोग में प्रमाण या Standard माना जा सके । इसी प्रसंग में यह भी समझ लेना चाहिये कि ग्राम से उन्हें संगीत प्रयोग का शुद्ध स्वरसत्त्व, जिस रूप में उसे हम आज समझते हैं वह अभिप्रेत नहीं था । आज हम अपने शुद्ध स्वर सत्त्व को जिस प्रकार अपनी स्वरव्यवस्था के लिये Standard मानते हैं यानी स्वरों की शुद्ध विरूत अवस्था दिखाने के लिये उसे ही प्रमाण मानते हैं उस अर्थ में प्राचीनों ने ‘ग्राम’ शब्द का प्रयोग नहीं किया था । आगे चल कर जब हम अपने आज के बिलावल अंग के शुद्ध स्वर सत्त्व की विवेचना करेंगे और भरतादि प्राचीनों की बताई हुई स्वरव्यवस्था के साथ उसका संबंध जोड़ेंगे तब हम इस बात को कुछ विस्तार से समझेंगे, क्योंकि वहाँ की चर्चा से यह सिद्ध होगा कि जो हमारा आज का शुद्ध स्वर सत्त्व है वही भरतकाल का भी प्रयोगिक शुद्ध स्वर सत्त्व था ; यद्यपि ‘शुद्ध’ या ‘विरूत’ विशेषण उस समय स्वरों के लिये प्रयोग में नहीं लाये जाते थे । अभी हम इतना ही समझ लें कि हमारे प्राचीन संगीतशास्त्र में ग्राम को केवल एक स्वर-सत्त्व ही नहीं माना गया था, बल्कि वह एक आधारभूत या मौलिक श्रुतिव्यवस्था का नाम था, जिसके आधार पर मूर्च्छनाएँ बनाई जाती थीं ।

मस्त ने फेवल दो ही ग्रामों का उल्लेख किया है। एक पट्टग्राम और दूसरा मण्यग्राम। आजकल तीन ग्रामों की बात सामान्य प्रचार में है और ग्राम के साथ ही तीन की संख्या एक परम्परा के रूप में जुड़ी हुई है। परन्तु इस परम्परा का इतिहास खोजने जायें तो पता चलता है कि गान्धर्व-परम्परा में सबसे पहले, मत्तंग ने तीसरे ग्राम का यानी गान्धार ग्राम का उल्लेख किया है और वैदिक परम्परा में 'नारदीय शिक्षा' में भी इसका उल्लेख मिलता है। बाद के सभी लेखकों ने तीन ग्रामों के सिद्धान्त को ज्यों का त्यों स्वीकार कर लिया है, किन्तु मत्तंग और नारद से लेकर सभी ने गान्धार ग्राम की अस्पष्टता या उसका प्रयोग से दूर होना यह कह कर दिया है कि गान्धारग्राम स्वर्ग में ही रहता है भूतल पर नहीं। इतना ही कह कर प्रायः सभी ने छोड़ दिया है। उसकी जो थोड़ी सी आंशिक व्याख्या नारद के 'संगीत मकरन्द' में या शाङ्गदेव के 'संगीत रत्नाकर' में या अन्य छोटे-मोटे ग्रन्थों में मिलती है उससे कोई विद्वान् सङ्गता नहीं है ही। यानी प्रत्यक्ष क्रिया में गान्धार ग्राम का कैसे उपयोग किया जाता होगा यह कहना कठिन है। जब तक हम इसे सम्प्रयोग सिद्ध न कर लें, तब तक हमें मौन रहना ही उचित है। इसलिये यहाँ पट्टग्राम और मण्यग्राम इन दो का ही विवरण दिया जायगा।

पट्टग्राम

मस्त ने कहा है :—

पट्टग्रामे च पट्टज्ञस्य संवादः पञ्चमस्य च ।

संवादो मण्यग्रामे पञ्चमस्वर्गभरण च ॥

अर्थात् पट्टग्राम में पट्टज्ञ और पंचम का संवाद है और मण्यग्राम में ऋषभ पंचम का संवाद है (पट्टज्ञ पंचम का नहीं)।

पट्टग्राम में पट्टज्ञ पंचम संवाद जो कहा गया है उसका अर्थ यही है कि उसमें सा - प, रि - ध, ग - नि और म - सा ये स्वर जोड़ियाँ पट्टज्ञपंचम-भाग से संवाद करती हैं। किन्तु मण्यग्राम में सा - प संवाद के स्थान पर रि - प संवाद भ्रष्ट ने बताया है। यह ध्यान रहे कि दोनों ग्रामों में संवाद का यह भेद केवल पंचम की अवस्था पर ही निर्भर है। पट्टग्राम में पंचम चतुःश्रुतिक है और मण्यग्राम में यह त्रिश्रुतिक है। इसीलिये मण्यग्राम में सा - प संवाद टूट जाता है। पट्टग्राम में पट्टज्ञ पंचम संवाद तो है लेकिन ऋषभ पंचम संवाद नहीं है, क्योंकि दोनों स्वरों में १० भुक्ति का अन्तर है। मण्यग्राम में पंचम के त्रिश्रुति होते ही पट्टज्ञ-पंचम-संवाद तो भंग हो जाता है, किन्तु सा - म मात्र से ऋषभ-पंचम संवाद बन जाता है। पट्टज्ञ पंचम-संवाद और पट्टज्ञ-मण्यग्राम-संवाद यही दो मुख्य संवाद सभी संगीत पद्धतियों में माने गये हैं। इन्हीं के आधार पर मस्त ने दो ग्रामों की रचना की है। दोनों ग्रामों की भुक्ति स्वर व्यवस्था दृष्ट रूप से समान लेने के बाद दोनों के आधार रूप संवाद को पुनः विलार से समझने का हम यत्न करेंगे।

पहले पट्टग्राम की ले लें। इस ग्राम की भुक्तिव्यवस्था के बारे में मस्त ने कहा है—

पट्टज्ञश्चतुःश्रुतिर्हयः ऋषभस्त्रिश्रुतिः स्मृतः ।

द्विश्रुतिश्चापि गान्धारो मण्यग्रश्च त्रिश्रुतिः ॥

चतुःश्रुतिः पंचमः स्यात् त्रिश्रुतिर्पञ्चमस्तथा ।

द्विश्रुतिस्तु निषादः स्यात् पट्टग्रामे स्वराग्वरे ॥

अर्थात् पट्ज चार भुति का है, श्रुपम तीन का, गान्धार दो का, मध्यम चार का, पंचम चार का, धैर्य तीन का और निषाद दो का है—ये पट्जग्राम के स्वरान्तर हैं। इसके अनुसार पट्जग्राम में भुतिग्रम ४ - ३ - २ - ४ - ४ - ३ - २ इस प्रकार है। यहाँ यह ध्यान रहे कि प्रत्येक स्वर की भुतियों की गिनती अग्रगण्य क्रम से ही की जाएगी। यानी 'सा' को जो चतुःभुति कहा गया है उसका अर्थ यही है कि निषाद और पट्ज में ४ भुतियों का अन्तर है, यह नहीं कि पट्ज और ऋषम में इतना अन्तर है^१। इसी प्रकार और सभी स्वरों के लिए निम्नलिखित रूप से समझना चाहिए—

नि - सा - रि - गु - म - प - ध - नि
 ४ ३ २ ४ ४ ३ २

इस ग्राम को पूर्वोक्त और उत्तरांग में विभक्त करके देखने से दोनों भागों की भुति-रूपरथा बिल्कुल एक सी मिलती है। यथा—

पूर्वोक्त
 सा - रि - गु - म
 (४) ३ २ ४

उत्तरांग
 प - ध - नि सा
 (४) ३ २ ४

यह स्वरसमूह आज के काफी जैसा है, किन्तु ठीक यही नहीं है। आज के काफ़ी और प्राचीन पट्जग्राम में मुख्य अन्तर यही है कि काफ़ी में चतुःभुति ऋषम का प्रयोग होता है और पट्जग्राम में त्रिभुति का। ऋषम के स्थान में यह अन्तर होने के कारण काफ़ी का गान्धार भी पट्जग्राम के गान्धार से एक भुति ऊँचा होता है। पट्जग्राम में ऋषम त्रिभुति और उससे दो भुति बाद गान्धार—इस प्रकार पट्ज से गान्धार का पाँच भुति का अन्तर रहता है और काफ़ी में ऋषम चतुःभुति होने से उस ऋषम के दो भुति अन्तर पर गान्धार कोमल रहता है त्रिम का अन्तर पट्ज से ६ भुति का होता है। काफ़ी में धैर्य यद्यपि त्रिभुति ही है, किन्तु तानपुरे पर पंचम की तार सन्नत ध्वनित होने के कारण पंचम से पट्जभुति अन्तर से संवाद करने वाला कोमल निषाद ही उसमें प्रयुक्त होता है, पट्जग्राम वाला पंचभुति निषाद नहीं। इसलिए स्थूल मान से पट्जग्राम में काफ़ी दिखाई देने पर भी भ्रमन्तर की राह दृष्टि से वहाँ काफ़ी नहीं है।

पट्जग्राम के इस स्वरसमूह का स्थान वीणा पर कहाँ से मिलता है, इस बारे में 'संगीतानुवि' के चौथे भाग में हम कुछ बर्चा कर चुके हैं। यहाँ उसे संगीत में दोहरा देना काफ़ी होगा। वीणा ही ग्राम, मूर्च्छना आदि सभी प्रयोगों का प्राचीन काल से साधन रही है। इन सब प्रयोगों के सम्प्रमाण प्रत्यक्ष प्रदर्शन के लिये यह एक सश्ल साधन है। इसलिये आज भी हमें उसी का अवलम्ब लेना उचित और आवश्यक है। वीणा आँखों द्वारा प्रत्यक्ष देखी जा सकती है और इसी कारण उसमें चालन (इन्फ़ान्क्ल परिवर्तन) की बहुत सुविधा रहती है। इसलिये मनुष्य के कंठ की अपेक्षा वीणा ही ऐसे प्रयोगों के लिये प्रामाणिक मानी गई है।

१. यहाँ यह स्थान रखना चाहिए कि स्वर अपनी अन्तिम ध्रुति पर अवसिद्ध रहता है। यानी पट्ज को जब चार भुतियाँ बड़ी जाती हैं, तब चौथी ध्रुति पर पट्ज का स्थान जानना चाहिए। उस चौथी ध्रुति समेत ही निषाद और पट्ज में चार भुति का अन्तर कहा जाता है। यदि उसे अलग समझें तो बीच का अन्तर:ध तीन भुति का कहा जा सकता है। कहने के ये दोनों ढंग समझ लेने से कभी कहीं भ्रमरहता नहीं होगा।

चौथे भाग में हम यह देख चुके हैं कि वीणा के मेरु के बाद दूसरे पर्दे यानी आज के मंद पंचम को आरम्भ स्थान मानने से मरत के बताये हुए पञ्चमग्राम की स्वरव्यवस्था हमें सहज ही, पर्दों में कोई भी परिवर्तन किये बिना ठीक से मिल जाती है। पदज्ञ की जो चार भुक्ति का बताया गया है यानी आरम्भ की तीन भुक्तियाँ छोड़कर चौथी पर पदज्ञ की स्थापना करने की जो मरत ने कहा है वह बात भी वीणा पर के इस आरम्भ-स्थान से पुष्ट और प्रमाणित हो जाती है, क्योंकि मेरु से यही पर्दा (आधुनिक मंद पंचम) चतुःभुक्ति अन्तर पर है। मेरु को यदि शून्य मान लें तो उसके बाद तीन भुक्तियाँ छोड़ने से चौथी भुक्ति पर इस पर्दे का स्थान मिलता है। आगे चल कर मूर्च्छना प्रकरण में हम देखेंगे कि इसी पर्दे से आरम्भ होनेवाली मूर्च्छना को मरतादि ने 'मुद्रयाद्विजी' कहा है, क्योंकि उनके पदज्ञग्राम के शुद्ध पदज्ञ का स्थान यही है। इस बात से 'मुद्रयाद्विजी' इस मूर्च्छना नाम की सार्यकर्ता भी समस्त में आ जायगी।

मरत ने २२ भुक्तियों की सिद्धि के लिये चतुस्तारणा का प्रयोग बताया है। उसका विवरण देते समय दोनों ग्रामों का अधिक स्पष्टीकरण हो जायगा। अब हम मध्यमग्राम को लें।

मध्यमग्राम

मध्यमग्राम के संबंध में मरत का नीचे लिखा हुआ वृत्त ही परवर्ती सभी ग्रंथकारों ने आधार माना है :—

मध्यमग्रामे तु भ्रूत्यपष्टमः पञ्चमः कार्यः।

अर्थात् मध्यमग्राम में पंचम को एक भुक्ति अग्रकृत करना है। मध्यमग्राम के बारे में मध्ययुग के तथा आधुनिक ग्रंथकारों के ग्रंथों में कुछ उल्लेखों वगैरह हैं जो इस प्रकार हैं :—

१. वीणा पर मध्यमग्राम का आरम्भ-स्थान कहाँ है ? ऐसी ही उल्लेखन पदज्ञग्राम के संबंध में भी रही है।

२. त्रिभुक्ति पंचम वाला स्वरसमूह क्या प्रयोग में लाया जा सकता है ?

मरत के ऊपर जितने ध्वनन का सबने यही अर्थ लगाया है कि पदज्ञग्रामिक स्वरसप्तक के पंचम को एक भुक्ति उतार देने से मध्यमग्राम बनता है और यह अर्थ लगाकर तदनुसार वीणा पर पंचम की एक भुक्ति उतार कर मध्यमग्राम बनाने का यत्न किया गया है। इसी से बहुत तो उल्लेखों खड़ी हुई हैं। ऊपर उद्धृत वाक्य का अन्वर्थ तो यही निरलता है कि मध्यमग्राम में पंचम को एक भुक्ति कम करना है। उसका यह जो अर्थ स्पष्टाय गया है कि पदज्ञग्राम के पंचम को एक भुक्ति कम करने से ही मध्यमग्राम ही जायगा, यह ठीक नहीं है। ऐसा करने से तो वीणा बेमुरी हो जायगी, क्योंकि वीणा के पर्दे और तार जिस संवाद-संघ से मिले रहते हैं, उसका रंग हो जायगा। पदज्ञग्राम के पंचम को एक भुक्ति उतारने की जो बात की गई है वह तो केवल सारणा-प्रक्रिया को ही छागू हो सकती है। आगे चल कर हम देखेंगे कि प्रथम सारणा की वह प्रथम क्रिया है। उसका अर्थ यह नहीं है कि उतनी क्रिया मात्र से वीणा मध्यमग्राम में जादन के योग्य बन जायगी। प्रथम सारणा की पदली क्रिया बताते समय मरत ने मध्यमग्राम का उल्लेख केवल यही दिखाने के लिये किया है कि मध्यमग्राम में पंचम त्रिभुक्ति है और उस पंचम का पदज्ञ के साथ संवाद नहीं है, अर्थात् त्रिभुक्ति ग्रहण के साथ संवाद है। यह बात सारणा-प्रकरण में अधिक स्पष्ट हो जायगी। पंचम के त्रिभुक्ति होते ही पंचम की अन्तिम भुक्ति पैदा की मिल जानी है और पैदा के अनेक स्थान में कोई विरुद्धि न आने पर भी पंचम के ऊपर जाने से पंचम-पैदा का अन्तःपल तीन भुक्ति के बराबर चार भुक्ति का हो जाता है और इसीलिये कहा जाता है कि टप पैदा चतुः भुक्ति बन जाता है।

मध्यमग्राम के बारे में एक और भ्रान्त खबर या मान्यता लोगों में ब्यप तक बनी रही है कि पट्टग्राम के मध्यम को पट्ट मान कर वहाँ से आरम्भ करने पर जो पंचम आये उसे एक भुति उतार कर चलने से मध्यमग्राम बन जायगा । इस भ्रान्ति के दो कारण हो सकते हैं :—

१. मध्यमग्राम का मूर्च्छना-क्रम मध्यम से आरम्भ करने को कहा गया है यानी मध्यमग्राम की पहली मूर्च्छना का आरम्भ मध्यम से माना गया है ।

२. मध्यमग्राम का नाम मध्यम के साथ सीधा जुड़ा हुआ है ।

कारण कुछ भी हो यह भ्रान्ति अभी तक बनी रही है जिसने सभी को उलझाये रखा । इस भ्रान्ति से जो उलझनें पड़ी होती हैं उनका कुछ ब्यौरा देते हुए इस समस्या का ठोस हल हम नीचे देंगे ।

पट्टग्राम का मध्यम बीणा पर हमारा आज का 'सा' है । यदि उसे मध्यमग्राम का आरम्भ-स्थान मान कर चलेंगे तो बीणा के पदों पर नीचे लिखी स्वरवलि मिलेगी ।

पट्टग्रामिक स्वर—

म - प - ध - नि - सा - रि - ग - म

मध्यम को 'सा' मानने से प्राप्त स्वरवलि—

सा - रि - ग - म - प - ध - नि - सा

४ ३ २ ४ ३ २ ४

स्पष्ट है कि यह स्वरवलि हमारे आज के खमान जैसी है । इसमें न तो पंचम ही विभुति है और न ऋषभ ही । इसी लिये चतुःश्रुति पैवत जो मध्यमग्राम में मिलना चाहिए उसे भी इस स्वरवली में स्थान नहीं है । मध्यम ग्राम में जो ऋषभ-पंचम-संवाद अनिवार्य है वह भी इस स्वरवली में नहीं बन पाता । यदि ऋषभ-पंचम के पदों को एक-एक भुति उतार देते हैं तो भी काम नहीं बनता क्योंकि सारी बीणा बेसुरी हो जाती है और वह वादन-योग्य नहीं रहती । इसलिए स्वर संवाद और बीणा पर प्रत्यक्ष क्रिया इन दोनों को ध्यान में रखते हुए नीचे लिखी विधि ही मध्यमग्राम के प्रयोग के लिए अपनाई जा सकती है ।

पट्टग्राम के मध्यम के बजाय यदि उसके पंचम को जो आधुनिक कल्प है, आरम्भ-स्थान मान कर चलें तो मध्यमग्राम के स्वर हमें सहज ही बीणा पर मिल आवेंगे । इस प्रकार जो स्वरवलि आयेगी उसकी भुति व्यवस्था नीचे लिखी होगी ।

पट्टग्रामिक स्वर—

प - ध - नि - सा - रि^१ - ग^१ - म^१ - प^१ (१ अन्तर गान्धार)

आधुनिक स्वर—

रि - ग - म - प - ध - नि - सा - रि^१

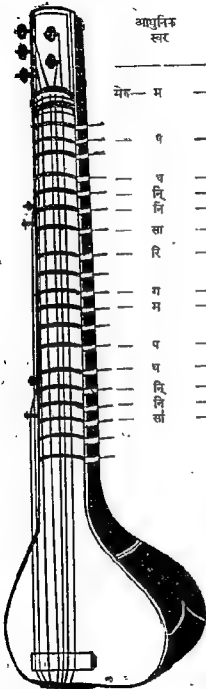
मध्यमग्रामिक स्वर—

सा - रि - ग - म - प - ध - नि - सा

तीनों की श्रुति व्यवस्था—

४ - ३ - २ - ४ - ३ - ४ - २ - ४

इसी स्वर व्यवस्था को पृष्ठ ५५ पर दिये हुए सितार के चित्र में विद्यार्थी देख लें, जिससे यह व्यवस्था स्पष्ट हो जायगी ।



आधुनिक स्वर	पटुब्रामिक स्वर	मध्यमब्रामिक स्वर	श्रुति संख्या
मेढ— म	नि	ग	०
— ष	सा	म	४
— ष	रि	प	३
— नि	ग (अं०)	ध	(२) ४
— नि	ग	नि	२
— सा	प	सा	४
— रि	ध	रि	३
— ग	नि	ग	२
— म	सा	म	४
— प	रे	प	३
— ष	ग (अं०)	ध	(२) ४
— नि	म	नि	२
— सा			

पटुब्राम

मध्यम ब्राम

● मध्यम ब्राम का चारंभ स्थान यही है ।

इसके अलावा वीणा पर एक और स्थान से भी मध्यमग्राम की स्वर व्यवस्था मिल सकती है। वीणा की जोड़ की तार के नीचे मेरु से दूसरे पर्दे पर से आरम्भ करने पर भी मध्यमग्रामिक स्वर हमें मिल जायेंगे। उस पर्दे को 'सा' मान कर आरम्भ करेंगे। उसके बाद एक पर्दा छोड़ कर दूसरा पर्दा जो वाज के तार के नीचे आज शुद्ध धैर्य का स्थान पाता है और पट्टजग्रामिक स्वरों में ऋषभ का स्थान पाता है वही यहाँ त्रिभुति ऋषभ बन जायगा। उसके बाद हम बोज के तार के नीचे पर्दे पर आगे नहीं बढ़ेंगे बल्कि वाज के तार पर चले जायेंगे। ऐसा किये बिना हमें वांछित स्वरपति नहीं मिलेगी। वाज के मुक्त तार का नाद द्विभुति गान्धार हो जायगा। उसके बाद मेरु से दूसरा पर्दा जो पट्टजग्रामिक पट्टज या आज का मंद्र पंचम है, चतुःश्रुति मध्यम हो जायगा। पट्टजग्राम के त्रिभुति ऋषभ का पर्दा जो आज का मंद्र धैर्य है, वही त्रिभुति पंचम का स्थान पा जायगा। पट्टजग्राम का अंतर गान्धार या आज का तीव्र निषाद का पर्दा चतुःश्रुति धैर्य बन जायगा। पट्टजग्राम का मध्यम द्विभुति निषाद हो जायगा और अंत में पट्टजग्रामिक पंचम या आपुनिक ऋषभ तार पट्टज बन कर सप्तक पूरा करेगा। यह वही स्थान है, जहाँ से हम पहली बार मध्यमग्राम का आरम्भ दिखा चुके हैं। अगले पृष्ठ (५७ पर) दिये हुए चित्र से यह पूरी स्वरपति ध्यान में आ जायगी।

इस प्रकार पर्दों और तारों में कोई भी परिवर्तन किये बिना हमें वीणा पर मध्यमग्राम के स्वर मिल जाते हैं। इससे यह भी स्पष्ट हो जाता है कि मध्यमग्राम में पट्टजग्रामिक स्वर केवल नाम का परिवर्तन पाते हैं, अन्यथा वे ही पर्दे और वही स्वर मध्यमग्राम में भी प्रयुक्त होने हैं। पीछे दिये हुए दोनों चित्रों से पाठकों की मदद तो ध्यान में आया ही होगा कि पट्टजग्राम का काकली निषाद ही मध्यमग्राम में अन्तर गान्धार बन जाता है और पट्टजग्राम का अन्तर गान्धार मध्यमग्राम में चतुःश्रुति धैर्य बन जाता है।

हम कह चुके हैं कि पट्टजग्राम का अन्तर गान्धार ही मध्यमग्राम में चतुःश्रुति धैर्य का स्थान पाता है। भरत का नीचे उद्धृत वचन भी इसी तथ्य को स्पष्ट करता है :—

द्विषधैकमूर्च्छनासिद्धिः, द्विभुतिप्रकर्षोद्धैवतीकृते गान्धारे मूर्च्छनाग्रामयोरन्यतरत्वं पट्टजग्रामे। तद्वशा-
न्मध्यमादयो निषादादिमर्त्वं (निषादादित्वं) प्रतिपद्यन्ते। मध्यमग्रामेऽपि धैर्यतमार्द्धवात् (धैर्यतामार्द्धवात्)
निषादोत्कर्षात् (च द्वैविध्यं भवति। तुल्यश्रुत्यन्तरत्वाच्च संज्ञान्यत्वम्। चतुःश्रुतिकमन्तरं पञ्चमधैर्यतयोः।
तद्वद्गान्धारोत्कर्षोच्चतुःश्रुतिकमेव भवति। शेषाश्चापि मध्यमपञ्चमधैर्यतनिषादपट्टजर्पमा मध्यमादिमर्त्वं
(पट्टजादित्वं) प्राप्नुयन्ति।^१ (ना. शा. २८)

भरत का यह उद्धरण उस प्रकरण में से है जहाँ कि मूर्च्छनाओं के पूर्णा, पाडवा, औडवा और साधारणीकृता

१ 'संगीताञ्जलि' के चौथे भाग में अन्तर गान्धार और काकली निषाद का परिचय विद्यार्थी पा चुके हैं। ये दो स्वर प्राचीनों ने सात शुद्ध स्वरों के अतिरिक्त माने हैं। स्वर साधारण की प्रक्रिया द्वारा इन दो स्वरों की प्राप्ति मानी गई है। उस प्रक्रिया का बोध हम आगे मूर्च्छना-प्रकरण में देंगे।

२ नाट्यशास्त्र के 'निर्णयसागर' और 'बौद्धम्य' वाले संस्करणों का पाठ मिला कर इस उद्धरण का पाठ शुद्ध किया गया है।

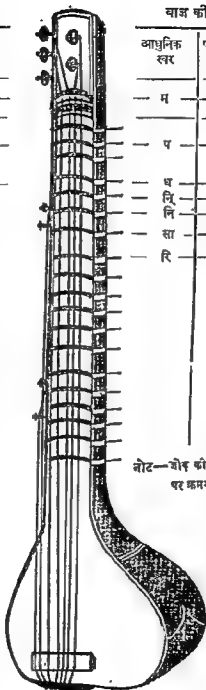
दोनों के पाठ मिलाने पर भी कुछ स्थलों पर भरत के अमिषेत अर्थ के साथ पाठ में असमंजसता रह जाती है। अमिषेत अर्थ का शुद्ध स्वरूप क्रिया-कुशल गुणियों के समग्र हो स्पष्ट होता है और उस अर्थ के साथ शब्दों की संगति विधाने के लिये हमने कोष्ठकों में कुछ पाठान्तर देना आवश्यक समझा है। उन्हीं के अनुसार इस उद्धरण का तात्पर्य दिया गया है।

जोड़ की तार के नीचे पदों पर स्वर

मध्यम श्रमिक स्वर	पद्म श्रमिक स्वर	आधुनिक स्वर
मेव— नि—	म	सा—
४— सा—	प	रे—
३— रि—	ध	ग—

बाज की तार के नीचे पदों पर स्वर

आधुनिक स्वर	पद्मश्रमिक स्वर	मध्यमश्रमिक स्वर	भुति संख्या
म	नि	ग	२
प	सा	म	४
ध	रि	प	१
नि	ग(बो)	ध	(२)
सा	म	नि	२
रि	प	सा	(४)



नोट—जोड़ की तार के नीचे दूसरे धीरे धीमे पदों पर क्रमशः मध्यमश्रमिक 'सा' और 'रि'

खेने के बाद हमें बाज की तार पर चले जाना है। बाज की मुक्त तार का माद मध्यम श्रम का गान्धार हो जाएगा, जिसका रूपन से दो श्रुति का अन्तर है। उसके बाद दिव्याद हुए पदों पर क्रमशः मध्यम-श्रम के मध्यम, पद्म, मेव, निपाद प्राप्त होते हैं और उसका मन्द स्वर पूर्ण होता है।

● मध्यमश्रम का आरंभ यहाँ से करने से पद्म श्रम की श्रुति संख्या हल और से दो गई है।

इस प्रकार चार भेद बताये गए हैं। ये चार भेद बताये जाने के ठीक बाद ही ऊपर लिखा वचन मिलता है। इस वचन से यह सिद्ध होता है कि किसी एक ग्राम की मूर्च्छनाग्निषे में ही दूसरे ग्राम की मूलभूत स्वपवलि प्राप्त हो जाती है। इस उद्घरण का तात्पर्य विस्तार से नीचे स्पष्ट किया जा रहा है।

एक मूर्च्छना की दो प्रकार निद्रि की जा सकती है। पट्वग्राम में जब गान्धार को दो धृति चढ़ा कर मूर्च्छनाएँ बनाई जाती हैं तब जिस मूर्च्छना में यह चढ़ा हुआ गान्धार, धैर्य का स्थान पा जाता है, वहाँ यह स्वपवलि मूर्च्छना होते हुए भी एक 'ग्राम' (मध्यमग्राम) का रूप धारण कर लेती है। हम यह देख चुके हैं कि पट्वग्राम के पञ्चम की मूर्च्छना में 'अन्तर गान्धार' का प्रयोग करने से मध्यमग्राम की स्वपवलि मिल जाती है। इसी बात की मरत ने इस प्रकार कहा है कि पट्वग्राम की जिस मूर्च्छनाओं में अन्तर गान्धार का प्रयोग किया गया हो, उनमें से जिस मूर्च्छना में यह अन्तर गान्धार धैर्य का स्थान पा जाएगा, वहाँ पर 'मूर्च्छना' और 'ग्राम' का 'अन्यतरत्व' होगा, यानी वह स्वपवलि पट्वग्राम की मूर्च्छना होते हुए साथ ही एक 'ग्राम' (मध्यमग्राम) भी है। यह स्पष्ट है कि 'अन्तर गान्धार' धैर्य का स्थान एक ही मूर्च्छना में पाया है और यह है पट्वग्राम के पञ्चम की अन्तरगान्धार सहित मूर्च्छना। इस प्रकार 'धैर्यहीन गान्धारे' (गान्धार को धैर्य बना देने पर) और 'मूर्च्छनाग्रामयोरन्यतरत्वं' (एक ही स्वपवलि में 'मूर्च्छना' और 'ग्राम' दोनों का अस्तित्व यानी एक दृष्टि से यह स्वपवलि एक ग्राम की मूर्च्छना हो और दूसरी दृष्टि से वही एक भिन्न ग्राम का रूप भी हो) ये दोनों वाक्यांश बहुत ही महत्वपूर्ण हैं। साथ ही मरत ने यह भी कहा है कि उस अवस्था में पट्वग्राम के मध्यमादि स्वर (मध्यमग्राम में) निराग्राहि बन जाते हैं। हम ऊपर देख ही चुके हैं कि पट्वग्राम का मध्यम, मध्यमग्राम में निपाद जाता है, उसका पञ्चम, पट्व बनता है और उसका पट्व, मध्यम बनता है और इसी क्रम से अन्य सभी स्वरों के नाम बदल जाते हैं। पट्वग्राम की मूर्च्छना-विशेष में किस प्रकार मध्यमग्राम का रूप निष्कृता है, यह बताते के बाद मरत मध्यमग्राम को ले लेते हैं और कहते हैं कि जिस प्रकार पट्वग्राम में चढ़े हुए गान्धार को धैर्य बना देने से मध्यमग्राम निष्कृता है, उसी प्रकार मध्यमग्राम में धैर्य का 'अमार्दव' करने से यानी उससे चढ़ी हुई चतुःश्रुतिक अवस्था से नीचे उतार कर द्विश्रुतिक बनाने से भिन्न मूर्च्छनाओं की सिद्धि होगी। और साथ ही उन्हीं मूर्च्छनाओं में से एक मूर्च्छना में पट्वग्राम की पुनः प्राप्ति हो जाएगी। यह मूर्च्छना बढ़ होगी, जिसमें कि मध्यमग्राम का मध्यम पट्व बन जाए, पञ्चम श्रवण बन जाए और इसी क्रम से सभी स्वरों के नाम बदल जाएँ। मध्यमग्राम के मध्यम को पट्व मानने से निम्नलिखित प्रकार से पट्वग्राम के स्वर मिलेंगे। हाँ, इसमें धैर्य का अमार्दव आवश्यक है :—

मध्यमग्राम—	म - प - ध ^३ - नि - सा - रि - ग
पट्वग्राम—	सा - रि - ग - म - प - ध - नि
दोनों के श्रुत्यन्तर—	४ - ३ - २ - ४ - ४ - ३ - २

१. वहाँ 'ग्राम' की स्पष्टता करने के लिए 'मूर्च्छना' का बार-बार उल्लेख करना पड़ा है। इसलिए विद्यार्थियों को हमारी सलाह है कि वे 'मूर्च्छना' प्रकरण को पढ़कर पुनः इस श्रवण को पढ़ें। उससे विषय की अधिक स्पष्टता हो सकेगी।

२. ध्यान रहे कि 'मार्दव' और 'आपतत्व' ये दो शब्द क्रमशः 'उत्कर्ष' (चढ़ाना) और 'अपकर्ष' (उतारना) के लिए भाव ने व्यवहृत किये हैं। इसलिए 'अमार्दव' का अर्थ होगा 'उत्कर्ष का अभाव'। धैर्य का 'मार्दव' तो मध्यमग्राम के मूल रूप में है ही यानी धैर्य तो वहाँ चढ़ा हुआ (चतुःश्रुतिक) है ही, इसलिए उसमें कुछ भिन्नता खाने के लिए अमार्दव ही अपेक्षित है, मार्दव नहीं। इसीलिए हमने 'धैर्यतामार्दवात्' ऐसा पाठ रखा है।

३. यह धैर्य चतुःश्रुतिक नहीं, अपितु अमार्दव से प्राप्त हुआ द्विश्रुतिक है।

स्पष्ट है कि दोनों ग्रामों में श्रुत्यन्तर समान रहते हुए भी स्वरो के संश्लेष से ही दोनों का ध्रुव स्वरूप खड़ा होता है। संश्लेष का उदाहरण भरत ने यही दिया है कि पञ्चमग्राम में क्लाम और अन्तर गान्धार में जो चतुःश्रुतिक अन्तर रहता है, यही मध्यमग्राम में पञ्चम और चैवत के बीच का अन्तर बन जाता है और इस प्रकार 'तुल्यश्रुत्यन्तर' होते हुए भी 'संश्लेष' हो जाता है। मध्यमग्राम के लिये भरत का जो ऊपर का वचन है उसमें 'पंचतामादवात्' के साथ-साथ 'निषादोक्त्यात्' भी ध्यान देने योग्य है। हम जानते हैं कि पञ्चमग्राम के अन्तर गान्धार और वाक्कीनिषाद, मध्यमग्राम में क्रमशः पंचत और अन्तर गान्धार बन जाते हैं। इसलिये मध्यमग्राम में एकमात्र नवीन स्वर-स्थान उसका वाक्की निषाद ही हो सकता है। इसीलिये यहाँ 'निषादोक्त्यात्' विशेष रूप से कहा है। पञ्चमग्राम में जिस प्रकार 'गान्धारोक्त्यात्' का महत्व है, क्योंकि उससे मध्यमग्राम का रूप मिलता है, उसी प्रकार मध्यमग्राम में नवीन स्वर-स्थान की प्राप्ति के कारण 'निषादोक्त्यात्' का महत्व है। मध्यमग्राम का कश्ची निषाद पञ्चमग्राम का तीन मध्यम बन जाएगा, जो कि आधुनिक संज्ञा में 'कोमल कपम' है। यह बात नीचे लिखे ढंग से स्पष्ट होगी :—

मध्यमग्राम—	सा - रि - ग - म - प - ध - नि - वा० नि० - सा
पञ्चमग्राम—	प - ध - नि - सा - रि - ग - म - म - प
आधुनिक स्वर—	रि - ग - म - प - ध - नि - सा - रि - रि
तीनों के श्रुत्यन्तर—	(४) - २ - २ - ४ - ३ - ४ - २ - २ - २

भरत के उदाहरण के हालत के लिये ऊपर जो चर्चा की गई, उससे यह निःसन्देह रूप से सिद्ध हो जाता है कि बीगा पर मध्यमग्राम का जो स्थान हम ने निश्चित किया है, ठीके भरत का आधार पूर्ण रूप से प्राप्त है। इस चर्चा से जो निष्कर्ष निकलते हैं, उन्हें संक्षेप में गिना देना नियम की सुगमता के लिये अच्छा होगा। यथा—

(१) मूर्च्छना और ग्राम में कोई वार्तिक अन्तर नहीं है। एक ग्राम की मूर्च्छना (वर्णन) ही अन्य ग्राम का रूप पाती है।

(२) पञ्चमग्राम के पंचम की मूर्च्छना ही मध्यमग्राम का रूप पाती है, हाँ वहाँ गान्धार का उत्कर्ष आवश्यक है, क्योंकि वही उत्कर्ष प्राप्त गान्धार चतुःश्रुतिक चैवत बनाता है। दूसरी ओर मध्यमग्राम के पंचम की मूर्च्छना पञ्चमग्राम का रूप पाती है, यहाँ चैवत का 'अमादत' आवश्यक है, क्योंकि उसके बिना पञ्चमग्राम का 'विद्युत्' रूप नहीं मिलेगा।

(३) तुल्य श्रुत्यन्तर होते हुए भी दोनों ग्रामों की भिन्न रचना उनके स्वरो के संश्लेष-भेद पर आधारित है। पञ्चमग्राम के मध्यमादि स्वर मध्यमग्राम में निषादादि बन जाते हैं और मध्यमग्राम के मध्यमादि स्वर पञ्चमग्राम में पञ्चादि बन जाते हैं।

(४) जिस प्रकार पञ्चमग्राम में 'गान्धारोक्त्यात्' का महत्व है, उसी प्रकार मध्यमग्राम में 'निषादोक्त्यात्' का महत्व है। गान्धारोक्त्यात् से एक गान्धार ग्राम की रचना संभव होती है और 'निषादोक्त्यात्' से एक नवीन स्वर स्थान की प्राप्ति।

बीगा पर दोनों ग्रामों के स्थान के बारे में अब किसी सन्देह को अवकाश नहीं है।

१. यों ही ग्राम-भेद के साथ-साथ सभी स्वरो का संश्लेष भेद खड़ा हुआ है, किन्तु भरत ने केवल इसी एक स्थान का उदाहरण इसलिये दिया है कि वही ग्राम-परिवर्तन का मूल है, जहाँ मध्यमग्राम का चतुःश्रुतिक पंचम और चतुःश्रुतिक चैवत दिखाई देता है।

स्वर संवाद की दृष्टि से हमने मध्यमग्राम का स्थान वीणा पर सिद्ध कर लिया और भरत के वचनों से उस स्थान की पूरी पुष्टि भी पा ली। अब एक और दृष्टि से भी इस विषय को स्पष्ट कर लें।

पटञ्जग्राम की एक मुख्य विदोषता है कि उसमें पटञ्ज-पंचम संवाद रहना ही चाहिये। जहाँ यह संवाद मंग हुआ, वहीं पटञ्जग्राम मिट जाता है। आगे चलकर मूर्च्छना प्रकरण में दी हुई सारणी को देखने से यह स्पष्ट होगा कि पटञ्जग्राम की सभी मूर्च्छनाओं में पटञ्ज और पंचम के बीच त्रयोदश श्रुति का संज्ञात्मक अन्तर है, केवल पंचम की मूर्च्छना में वह अन्तर द्वादश श्रुति का रह जाने से पटञ्ज-पंचम संवाद टूट जाता है और वहीं पटञ्जग्रामिक स्वर व्यवस्था मिट जाती है। उसी मूर्च्छना में मूल गान्धार के स्थान पर अन्तर गान्धार का प्रयोग करने से हमें द्विश्रुति (कोमल) धैवत के बजाय चतुःश्रुति धैवत मिल जाता है और इस प्रकार मध्यमग्रामिक स्वर व्यवस्था पूरी बन जाती है। दूसरे शब्दों में यों कह सकते हैं कि पटञ्जग्राम के पंचम की मूर्च्छना में अन्तर गान्धार का प्रयोग करने से मध्यमग्राम मिल जाता है। इससे भी यह सिद्ध है कि मध्यमग्राम का आरम्भ-स्थान पटञ्जग्रामिक पंचम ही होना चाहिये। यहाँ से हमें सहज रूप से त्रिश्रुति ऋषभ-पंचम मिल सकते हैं।

यहाँ यह प्रश्न हो सकता है कि पटञ्जग्राम के पंचम की मूर्च्छना में अन्तर गान्धार के प्रयोग मात्र से यदि मध्यम ग्रामवाले स्वर मिल जाते हैं तो फिर उन स्वरों को ग्राम के रूप में स्थान देने की क्या आवश्यकता थी? इसका उत्तर यही है कि जहाँ पटञ्ज पंचम का संवाद मंग होता है और ऋषभ-पंचम या पटञ्ज मध्यम संवाद बनता है, उसे एक नया स्थान माना गया और फिर पटञ्ज-पंचम-माष-युक्त पटञ्जग्राम की ही भाँति उसे भी ग्राम का मौलिक स्थान दिया गया। दूसरे शब्दों में यों कह सकते हैं कि जिस स्वर समूह में संवाद भेद दिखाई दिया, उसे पटञ्ज-पंचम संवाद वाले पटञ्जग्राम की भाँति मौलिक स्थान देने के लिये ही मध्यमग्राम की रचना की गई। केवल पटञ्जग्राम की मूर्च्छना के रूप में ही यदि वह स्वरगण पड़ी रहती तो उसे वह महत्त्व न मिल पाता जो ग्राम का रूप देने से मिल पाया है। इन यह कह चुके हैं कि ग्राम ही मूर्च्छना का आधार है। इसलिये ऊपर कही हुई स्वरगण 'ग्राम' का रूप पाकर ही मूर्च्छनाओं का आधार बन सकती है। केवल एक मूर्च्छना के रूप में ही यदि वह रहती तो वह अन्य मूर्च्छनाओं का आधार नहीं बन सकती थी। उसे 'ग्राम' का रूप देकर भरता दिने मूर्च्छनाओं के लिये पटञ्जग्राम से भिन्न एक नये आधार की रचना की।

मध्यमग्राम का नाम 'मध्यम' सार्थक है या नहीं, इस पर भी थोड़ा सा विचार कर लेना बचकर होगा। इन यह देख चुके हैं कि पटञ्जग्राम का पटञ्ज मध्यमग्राम में मध्यम का स्थान पाता है। हम यह भी समझ चुके हैं कि पटञ्जग्राम के मध्यम से आरंभ करने पर हमें वाञ्छित स्वरगण नहीं मिल पाती। इसलिये मध्यमग्राम के नाम की संगति केवल इस प्रकार ठीकाई जा सकती है कि जो स्थान पटञ्जग्राम में पटञ्ज बनता है, वही मध्यमग्राम में मध्यम बनता है।

नीचे लिखी नन्दिश्वर (१) की कारिका से हमारे बताये हुए वीणा पर मध्यमग्राम के आरंभस्थान की एक ओर पुष्टि होती है और दूसरी ओर मध्यमग्राम के नाम की सार्थकता का भी एक दूसरा, कुछ भिन्न संकेत मिलता है।

स ग्राभोऽस्तिवति विह्वेयस्तस्य भेदास्त्रयः स्मृताः ।

पटञ्जपञ्चगान्धारारुद्राणां जन्महेतवः ॥

अर्थात् ग्राम के तीन भेद हैं, जिनके जनक स्वर क्रमशः पटञ्ज, ऋषभ और गान्धार हैं। पटञ्जग्राम, मध्यमग्राम, गान्धारग्राम—ग्राम के तीन भेदों का यह क्रम रखने से मध्यमग्राम का आरंभस्थान ऋषभ^१ मिलता है।]

१. विचारों यह भली भाँति समझ चुके हैं कि वीणा पर गान हमारा जो पटञ्ज है, वह पटञ्जग्राम का मध्यम है। इसी स्थान को स्वरित (tonic) मान कर गान-वादन की प्रणाली प्राचीन काल से ही प्रचलित थी, यह बात

यहाँ यह ध्यान देने योग्य है कि संगीत में 'सा', 'रि', 'ग', ये तीन स्वर मूलभूत माने गये हैं। पूर्वांग में सा, रि, ग की जो अवस्था है, उत्तरांग में ठीक वही अवस्था 'प', 'ध', 'नि' की है। 'मध्यम' स्वर पूर्वांग और उत्तरांग दोनों त्रिकों के मध्यमें स्थित होने के कारण 'मध्यम' कहलाता है। इसी प्रकार सा, रि, ग इन तीन मूलभूत स्वरों के मध्यमें स्थित होने के कारण क्रम को भी 'मध्यम' कहा जा सकता है एवं तदनुसार उस क्रम से आरम्भ होने वाले ग्राम की भी मध्यम संग्रा सार्थक हो जाती है। जोड़ के तार के नीचे मेरु से दूसरे पदों से आरम्भ करने की जो कहा गया है वह पदा भी जोड़ के तार का क्रम ही है और क्रम की 'मध्यम' संज्ञा यहाँ भी सार्थक है।

गीता पर पञ्चग्राम और मध्यमग्राम के आरम्भ-स्थान सिद्ध कर लेने के बाद एक बार पुनः संवाद दृष्टि से इन दोनों ग्रामों की मौलिक रचना पर विचार कर लें। इस प्रकरण के आरम्भ में ही हम कह चुके हैं कि पटञ्ज-पंचम-संवाद और पटञ्ज मध्यम-संवाद इन दोनों संवादों के आधार पर ही क्रमशः पञ्चग्राम और मध्यमग्राम की रचना की गई है। पञ्चग्राम की मूल स्वर-व्यवस्था में पटञ्ज-पंचम संवाद को हम देख ही चुके हैं। मध्यमग्राम के लिये मरत ने कहा है कि इसमें रि-य संवाद होता है। यह स्पष्ट है कि रि-य संवाद पटञ्ज-मध्यम संवाद की ही दूसरी सीढ़ी है। इसलिये रि-य संवाद का अर्थ साम संवाद ही लेना पड़ता है। मरत ने 'सम' संवाद न कह कर रि-य संवाद का जो नाम लिया है, उसके पीछे यही हेतु हो सकता है कि पंचम की अवस्था में परिवर्तन आने मात्र से ग्राम का मूलतः पञ्चा होता है यानी मध्यमग्राम की रचना होती है; इसलिये पंचम के इस मूल को स्पष्ट करने के लिये ही 'सम-ग' न कह कर 'रि-य' संवाद कहा होगा। इस दृष्टि से मध्यम की स्वर व्यवस्था में संवाद देखने पर पता चलता है कि साम, रि-य और म-नि इन स्वर जोड़ियों में तो हमें नव-भुषण्तर संवाद मिल जाता है, किन्तु गान्धार चैवत में यह संवाद नहीं है क्योंकि इन दोनों स्वरों में व्याप्त भ्रुति का अन्तर है। किन्तु यदि मध्यमग्राम में उस के अन्तर गान्धार का यानी पटञ्जग्राम के बाबली निषाद का प्रयोग किया जाए तो गान्धार और चैवत में नवभ्रुति संवाद बन जाएगा।

म-नि संवाद तो सिद्ध ही है किन्तु प-सा संवाद हमें नहीं मिल सकता क्योंकि साम संवाद का भंग करके ही मध्यमग्राम की रचना की गई है और यह भी सच है कि एक संतक की मर्यादा शेष कर संवाद रचना उपचित नहीं है। इसी प्रकार पटञ्जग्राम में पटञ्ज मध्यम भाग से प-रि संवाद खोजना भी अनुचित है।

इसी उद्देशक में काव्युक्त छन्द स्वर सप्तक का विवरण देते समय विस्तार से समझाई जायगी। यहाँ इतना ही समझना पर्याप्त है कि मध्यमग्राम का जो आरम्भ स्थान हम निश्चित कर चुके हैं, वह काव्युक्त और प्राचीन प्रयोग के पटञ्ज (पटञ्जमिष्ठ मध्यम) के संबंध से प्रथम ही है।

जोड़ के तार के नीचे दूसरे पदों से मध्यमग्राम की आरम्भ करने की जो विधि हम ऊपर देख चुके हैं उसमें जो यह स्थान जोड़ के तार का क्रम ही है।

१. संगीत के प्रयोग में हम तार पटञ्ज का उपयोग करते सप्तक को पूरा करते हैं और उस अवस्था में वह सप्तक न रह कर अष्टक बन जाता है। इस अष्टक को जब पूर्वांग और उत्तरांग में — सा रि ग म और प ध नि सा में—विभक्त किया जाता है तब मध्यम स्वर को मध्यवर्ती या बीचोबीच रहने वाला नहीं कहा जा सकता। उसकी वह अवस्था तो सप्तक ही में रहती है जब कि सप्तक को 'सा रि ग' और 'प ध नि' इस प्रकार दो त्रिकों में विभक्त किया जाता है यथा:—

सा रि ग—स—प ध नि ।

इस प्रकार यह तो हमने देखा कि दो ग्रामों की रचना के मूल में दो मुख्य संवाद ही हैं। किसी अकेले ग्राम में दोनों संवाद एक साथ नहीं मिलते। जैसे—पड़ज-ग्राम में पड़ज-पंचम और पड़ज-मध्यम दोनों संवाद पूरे-पूरे एक साथ मिल जायें ऐसी बात नहीं है। दोनों ग्रामों को मिला कर देखने से इन दोनों संवादों का सम्मिलित दर्शन अवश्य होता है।

नीचे की सारिणी से यह बात स्पष्ट हो जायगी।

पड़जग्राम				मध्यमग्राम			
सा - प संवाद		सा - म संवाद		सा - प संवाद		सा - म संवाद	
अपेक्षित स्वर-जोड़ी	संवाद है या नहीं ?	अपेक्षित स्वर जोड़ी	संवाद है या नहीं ?	अपेक्षित स्वर-जोड़ी	संवाद है या नहीं ?	अपेक्षित स्वर-जोड़ी	संवाद है या नहीं ?
सा - प	है	सा - म	है	सा - प	नहीं	सा - म	है
रि - ध	है	रि - प	नहीं	रि - ध	है	रि - प	है
गू - नि	है	ग - ध	नहीं	गू - नि	है	ग - ध	है
म - सा	है	म - नि	है	म - सा	है	म - नि	है

हमारे आज के शुद्ध स्वर सप्तक में भी पड़जग्राम और मध्यमग्राम के पड़ज-पंचम और पड़ज-मध्यम संवादों का सम्मिलित रूप मिलता है। यह बात आधुनिक शुद्ध स्वर सप्तक के प्रकरण में अधिक स्पष्ट की जायगी। वहीं पर यह भी सिद्ध होगा कि मध्यमग्राम हमारे संगीत में आज भी जीवित है और यह प्रचलित धारणा निराधार है कि मध्यमग्राम प्रयोग से लुप्त हो चुका है और हमारा संगीत पड़जग्राम में ही सीमित रह गया है।

अन्त में इस बात पर विरोध ध्यान दिला देना आवश्यक है कि आज जिस प्रकार हम किसी भी स्वर-सप्तक को, अंग्रेजी के scale का अनुवाद करते हुए 'ग्राम' कह देते हैं उस अर्थ में प्राचीनों ने 'ग्राम' शब्द का प्रयोग नहीं किया है। यों तो प्रत्येक मूर्च्छना एक स्तंभ स्वर-सप्तक है, किन्तु यह शास्त्रीय दृष्टि से 'ग्राम' नहीं कहला सकती। ग्राम तो वही स्वर सप्तक कहलयेगा जिसे अन्य मूर्च्छना-प्रणालियों के लिये आधारभूत मान लिया गया हो। ऐसे आधारभूत स्वर-सप्तक दो ही हैं किन्हीं हम पड़जग्राम और मध्यमग्राम के रूप में देख लेंगे हैं।

१. मध्यमग्राम में अन्तर गान्धार के साथ हो उसके पैरव का संवाद हो सकता है, यह हम ऊपर देखा चुके हैं।

मूर्च्छना

हम अभी पिछले प्रकरण में यह देन्य चुके हैं कि प्राचीन ग्रन्थकारों ने 'ग्राम' के रूप में अपनी मूल स्वरवली स्थिर की है, जिसके आधार पर मूर्च्छनाएँ बनाई गई हैं। यदुज्ज्वल और मध्यमश्रम इन दोनों ग्रामों की स्वर-व्यवस्था हम स्पष्ट कर ही चुके हैं। उसी के आधार पर अब हम इन दोनों ग्रामों की मूर्च्छनाएँ देख लें।

ग्रामों में मूर्च्छना की ओ ध्यातार्यें पाई जाती हैं उनमें से कुछेक इस प्रकार हैं :—

क्रमयुक्ताः स्वराः सप्त मूर्च्छनास्तवमिसंज्ञिताः ।
(नाट्यशास्त्र २८)

क्रमात्स्वराणां सप्तानामारोहश्चावरोहश्चम् ।
(संगीत रत्नाकर १ ।)

आरोहश्चावरोहश्च स्वराणां जायते यदा ।
तां मूर्च्छनां तदा लोके प्राहुः.....
(संगीत परिचाय)

स्वरः संमूर्च्छितो यत्र रागतां प्रतिपद्यते ।
मूर्च्छनामिति तां प्राहुः कवयो.....

मौलिक स्वर-सप्तक पर ही निर्भर रहते हैं। किसी मूर्च्छना के स्वरान्तराल बना देंगे, यदि उस मूढ़ स्वर-सप्तक पर ही अवलंबित रहेगा, जो ग्राम में सन्निहित है। मूर्च्छना बनाने को क्रिया में गोचरे जिन चार सोपान हैं समझ लेने चाहिए—

(१) सबसे पहिले एक निश्चित श्रुति-व्यवस्था वाले स्वर-समूह की स्थापना करनी होगी।

(२) इस निश्चित स्वर-समूह के प्रत्येक स्वर को क्रमशः आरम्भ स्थान मानते हुए आरोहणोद्गम करना होगा।

(३) जब जिस स्वर को आरम्भ स्थान माना हो उसे ही पङ्क्त या स्थिति मान कर तदनुसार गन स्वरों की अवस्था देखनी होगी।

(४) इस प्रकार जो स्वरान्तराल मिलें उनका मध्य-सप्तक में प्रवेश करना होगा।

मूर्च्छनाओं द्वारा प्राप्त विभिन्न स्वरान्तरालों का मध्य सप्तक में प्रयोग बहुत महत्त्व रखता है। उसके बिना मिन्न-मिन्न स्वरान्तराल सिद्ध ही नहीं हो सकते। क्यों ? यह आगे चर्चा कर गिटून स्वरों का व्यापार देते समय स्पष्ट होगा, जब इस विषय की अधिक चर्चा की जाएगी।

मूर्च्छनाओं द्वारा एक ही स्वरवलि में से विभिन्न स्वरान्तरालों की प्राप्ति कैसे होती है यह बात अच्छी तरह समझ लेनी चाहिए। कुछ उदाहरणों से हम इसकी स्पष्टता कर लें। पङ्क्तग्राम की ही स्वरवलि को ले लें। यदि हम इसके ऋषभ से आरम्भ करने सप्त स्वरों का आरोहणोद्गम करेंगे तो सप्त स्वरों के अन्तराल इस प्रकार बढ़ल जाएँगे। यथा—

पङ्क्तग्राम— सा - रि - ग - म - प - ध - नि - सा

(४) ३ - २ - ४ - ४ - ३ - २ - ४ -

ऋषभ मूर्च्छना— रि - ग - म - प - ध - नि - सा - रि

(३) २ - ४ - ४ - ३ - २ - ४ - ३ -

सा - रि - ग - म - प - ध - नि - सा

(३) २ - ४ - ४ - ३ - २ - ४ - ३ -

स्पष्ट है कि मूल स्वरवलि में जो अन्तराल ऋषभ और गान्धार के बीच था, इस मूर्च्छना में वही अन्तराल पङ्क्त और ऋषभ के बीच का स्थान पा गया है। उसी प्रकार ऊपर लिखे ढग से अन्य सभी स्वरों के अन्तराल बढ़ल गए और आधुनिक मैट्रवी का सा स्वर-रूप पटा हो गया। यहाँ यह बात ध्यान देने योग्य है कि इस मूर्च्छना में जो नये स्वरान्तराल प्राप्त हुए हैं, उनका उसी रूप में प्रयोग तभी हो सकता है जब कि उन सभी अन्तरालों को मध्य सप्तक में लाया जाय यानी मध्य पङ्क्त से उस प्राप्त स्वरवलि का आरम्भ किया जाय। उदाहरण के लिए मूर्च्छना द्वारा प्राप्त स्वरवलि में पङ्क्त ऋषभ, ऋषभ-गान्धार इत्यादि स्वरों के जो भी आपसी अन्तराल हों उन्हीं अन्तरालों वाले स्वरों को मध्य सप्तक में प्रयोग में लाने से ही उस नई स्वरवलि की स्थापना हो सकती है। इसी क्रिया से नये स्वरान्तराल और नये राग-रूप की प्राप्ति होती है। प्रस्तुत कथा के विवाधा यह जानते ही हैं कि किसी भी राग में यदि पङ्क्त को छोड़कर कुछ देर के लिए किसी अन्य स्वर को आरम्भ स्थान मानकर आरोहणोद्गम से आलप या तान-क्रिया करते हैं तो उतनी सी देर के लिए मूल-पङ्क्त सुनने वाली के ध्यान से ओझल हो जाता है और जिस स्वर पर आरम्भ स्थान माना गया हो उसी स्थान से वनी हुई स्वरवलि भासित होने लगती है। कुछ उदाहरणों से यह बात स्पष्ट हो जाएगी। जैसे, मारवा में ऋषभ को ही पङ्क्त का स्थान देकर यदि 'रिगमृषभनिर्' इति आरोहणोद्गम से आलप या तान किया की जाए तो कुछ देर के लिए मूल पङ्क्त का विरोधाभास हो जाने से रिगमृषभनिर् ही मालकौल के सांगमृषभ के रूप में भासित होने

लगेगा। तद्वत् गुर्जरी तोड़ी में यदि निषाद पर पटञ्ज की स्थापना करके आरोहणरोह-क्रम से आलापन लेंगे तो 'निर्गमध्वनि' ही 'सारंगध्वनि' का रूप लेकर भूषाढी या देसकर का दर्शन कराएंगे। उसी प्रकार विहाग के गान्धार की पटञ्ज का स्थान देकर आलापचारी की बाएँ तो उसमें मैखी की सी स्वरवलि प्रतीत होगी। 'प-मुगमप', यह आलाप का ठुकरा मैखी को 'ग-रि सा रि सा' के रूप में सुनाई देगा। किन्तु, हम जानते हैं कि थोड़ी देर ऐसी-क्रिया

करने के बाद मूल पटञ्ज रिहाना ही पड़ता है क्योंकि उसी से प्रस्तुत राग की स्थापना हो सकती है। इस प्रकार एक ही राग में से जो भिन्न-भिन्न स्वरवलिजें हमें दिखाई देती हैं, उनको उसी रूप में स्थिर नहीं बनाया जा सकता क्योंकि मूल राग की रखा के लिए मूल पटञ्ज और उसकी स्वरवलि की स्थिर रखना ही पड़ता है। इसीलिए यह कहा गया है कि किसी भी मूर्च्छना द्वारा जो स्वरात्मगत प्राप्त होते हैं, उनका मध्य सतक में प्रयोग करना अनिवार्य है। इसीलिए मरत ने कहा है :—

मध्यमस्वरेण वैश्वेन मूर्च्छनानिर्देशः कार्यः, अनाशित्वात्ममध्यमस्य ।

(नाट्यशास्त्र २८)

अर्थात् धीणा के मध्यम स्वर से मूर्च्छनाओं का निर्देश करना चाहिए, क्योंकि मध्यम अविनाशी है।

यहाँ 'मध्यम स्वर' से भरत का अभिप्राय धीणा पर पटञ्जग्राम के मध्यम से है जो कि आधुनिक मध्य सतक का पटञ्ज है; यह बात आगे चलकर और स्पष्ट हो जाएगी। इसी प्रकार मर्तग ने भी कहा है :—

मध्यसप्तमेन मूर्च्छनानिर्देशात्वात्ममन्द्रतारसंतिष्ठपर्यम् । मध्यमसतकस्याविनाशित्वात् । भरतेनायुक्तं मध्यमस्वरेण मूर्च्छनानिर्देशो भवति अविनाशित्वात्ममध्यमस्य ।

अर्थात्—मध्य सतक से मूर्च्छनाओं का निर्देश किया जाता है, क्योंकि मध्य सतक अविनाशी है, भरत ने भी कहा है कि मध्यम स्वर से मूर्च्छना-निर्देश होता है, क्योंकि मध्यम अविनाशी है।

भरत और मर्तग के वचनों से यह स्पष्ट है कि उनके समय में भी 'मध्य-सतक' में ही सभी मूर्च्छनाओं का प्रयोग किया जाता था। भरत के 'मध्यम स्वर' और मर्तग के 'मध्य सतक', इन दोनों में शब्द-भेद भ्रष्ट है, किन्तु दोनों का तात्पर्य एक ही है और दोनों एक दूसरे की पुष्टि करते हैं। इन दोनों वचनों को एक अन्य रूप से भी समझ सकते हैं।

धीणा पर 'गण्यम' का पत्रा (आधुनिक भाषा में पटञ्ज) ही एक ऐसा स्थान है जहाँ से एक ही तार पर मन्द्र मध्य और तार इन तीनों स्थानों की सिद्धि हो सकती है और मूर्च्छनादि-प्रयोग सुविधा से किये जा सकते हैं। उसी स्थान को भरत ने 'मध्यम स्वर' कहा है, क्योंकि पटञ्जग्राम का वह मध्यम है और उसी को मर्तग ने 'मध्य सतक' कहा है क्योंकि 'मध्य सतक' का वह आरम्भ-स्थान है।

इस प्रकार हम ने देखा कि मूर्च्छना का प्रयोगन तभी सिद्ध हो सकता है जब कि उस से प्राप्त विभिन्न स्वरान्तराओं का मध्य सतक में प्रयोग किया जाए। इसी तथ्य को बाह्यदेव ने इस प्रकार कहा है :—

पटञ्जस्थानस्थितेन्यांश्चै रजन्यायाः परे त्रिदुः ।

(संगीत रत्नाकर ११)

इस का अर्थार्थ यह है कि पटञ्जस्थानस्थित निषादादि से पटञ्जग्राम की रजनी आदि मूर्च्छनाएँ क्रमशः बनती हैं। इस का सीधा अर्थ यही है कि 'नि', 'ध', 'प' इत्यादि स्वरों को पटञ्ज के स्थान पर स्थित किया जाए, यानी उन मूर्च्छनाओं के आरम्भ स्वर को पटञ्ज मानने से जो भिन्न स्वरान्तर प्राप्त होते हैं, उन सब का मध्य पटञ्ज से प्रयोग किया जाय। इसीलिये कहा है कि निषादादि स्वरों को पटञ्ज के स्थान पर स्थित किया जाय।

पट्टजग्राम और मध्यमग्राम की मूर्च्छनाओं के नाम तथा आरम्भ स्वर भरत के नीचे लिखे वचनों से स्पष्ट होंगे । परवर्ती सभी ग्रन्थकारों ने इन्हीं नामों का प्रयोग किया है :—

आद्या उत्तरमन्द्रा स्यात् रजनी चोत्तरायता ।
चतुर्थी शुद्धपड्जा तु पञ्चमी मत्सरीकृता ॥
अश्वक्रान्ता तु पट्टी स्यात् सप्तमी चाभिरुद्गता ।
पट्टजग्रामाश्रिता होते विज्ञेयाः सप्त मूर्च्छनाः ॥

तत्र पट्टजग्रामे पट्टजेनोत्तरमन्द्रा, निपादेन रजनी, धैवतेनोत्तरायता, पञ्चमेन शुद्धपट्टजा, मध्यमेन मत्सरीकृता, गान्धारेणाश्वक्रान्ता, श्रपमेणाभिरुद्गता इति ।

सौवारी हरिणाश्वा च स्यात् कलोपनता तथा ।
चतुर्थी शुद्धमध्या तु मार्गवी पौरवी तथा ॥
दृष्यका चैव विज्ञेया सप्तमी द्विजसत्तमा ।
मध्यमग्रामजा होते विज्ञेया सप्त मूर्च्छनाः ॥

अथ मध्यमग्रामे मध्यमेन सौवारी, गान्धारेण हरिणाश्वा, श्रपमेण कलोपनता, पट्टजेन शुद्धमध्यमा, निपादेन मार्गवी, धैवतेन पौरवी पञ्चमेन दृष्यका इति ।

इस प्रकार दोनों 'ग्रामों' की मिला कर कुल चौदह मूर्च्छना हुईं । यथा:—

पट्टजग्राम		मध्यम ग्राम	
आरम्भक स्वर	मूर्च्छना नाम	आरम्भक स्वर	मूर्च्छना नाम
पट्टज ^१	उत्तरमन्द्रा	मध्यम	सौवारी
निपाद	रजनी	गान्धार	हरिणाश्वा
धैवत	उत्तरायता	श्रपम	कलोपनता
पञ्चम	शुद्धपाट्जी	पट्टज	शुद्धमध्यमा
मध्यम	मत्सरीकृता	निपाद	मार्गवी
गान्धार	अश्वक्रान्ता	धैवत	पौरवी
ऋषभ	अभिरुद्गता	पञ्चम	दृष्यका

१. पट्टजग्राम के मूर्च्छना-क्रम के आरम्भ-स्थान की कुछ आगे खलकर जो चर्चा की जायेगी उससे यह स्पष्ट होगा कि यहाँ जिसे पट्टज कहा गया है, वह वास्तव में पट्टजग्रामिक मध्यम है ।

भरत ने गान्धारग्राम का तो उल्लेख ही नहीं किया है, अतः उन्होंने दो ही ग्रामों की मूर्च्छनाएँ बताई हैं । मत्स्य ने भी गान्धारग्राम को स्वर्ग में ही स्थित कहा कर छोड़ दिया है । उसकी मूर्च्छनाओं इत्यादि का उल्लेख नहीं किया है । नारद के 'संगीत मकरन्द' में और शारङ्गदेव के 'संगीत रत्नाकर' में गान्धारग्राम की मूर्च्छनाओं का नामोल्लेख मिलता है । यथा :—

नन्दा विराला सुमुखी चित्रा चित्रावती शुभा ।

आज्ञाया चेति गान्धारग्रामे स्युः सप्त मूर्च्छना ॥

(संगीत मकरन्द १।१।१५)

नन्दा विराला सुमुखी चित्रा चित्रावती सुखा ।

आज्ञाया चेति गान्धारग्रामे स्युः सप्त मूर्च्छना ॥

(संगीत रत्नाकर १।४।२५-२६)

इती नामोल्लेख के आधार पर सीमा 'तीन ग्राम' के साथ-साथ 'इक्कीस मूर्च्छनाओं' की कथा कहते आए हैं । कई भूपद गीतों में विद्यार्थियों ने 'तीन ग्राम' और 'इक्कीस मूर्च्छनाओं' का बात सुनी होगी । आज जब गान्धारग्राम का स्वरूप ही अदृश्य है, अश्रुत है, तब उसकी मूर्च्छनाओं का स्वरूप जानना हो असंभव ही है, क्योंकि मूर्च्छना ग्राम पर ही आधारित होती है । जब तक गान्धारग्राम का स्वरूप हमें प्रयोग-निष्ठ नहीं हो जाता तब तक उस के लिये मौन रहना ही हम उचित समझते हैं । इस लिये यहाँ हम क्रमशः पट्टग्राम और मध्यग्राम की मूर्च्छनाओं का ही विवरण देंगे ।

पट्टग्राम और मध्यग्राम की मूर्च्छनाओं का जो क्रम ऊपर दिया गया है, उस से यह स्पष्ट है कि दोनों ग्रामों में अवरोहिक्रम से मूर्च्छनाएँ बनाई गई हैं, यानी पट्ट के बाद क्रम गान्धार मध्यमादि की मूर्च्छना न बना कर निषाद पैयत पंचमादि की बनाई गई है । यों तो किसी भी मूर्च्छना में सीधा आरोहपरोह ही रहता है—जैसे कि षष्ठम की मूर्च्छना का रूप 'रिगमापचनिगारि' ही होगा, 'रिसानिधपमगारि' नहीं, किन्तु सार्वी मूर्च्छनाओं का परस्पर-क्रम अवरोही ही रखा गया है । यह अवरोहिक्रम रखने के पीछे भरत का जो विरोध है, वह कुछ आगे चलकर स्पष्ट किया जाएगा ।

पट्टग्रामिक मूर्च्छनाएं

पट्टग्राम की मूर्च्छनाओं के सम्बन्ध में सब से पहिले एक बात अच्छी तरह समझ लेनी चाहिये, मनमें स्थिरता से जमा लेनी चाहिये कि पट्टग्राम का आरंभस्थान वीणा के मेरु से चौथी भुति पर यानी दूसरे पदों पर है । इस ग्राम के

मूर्च्छना क्रम में जो चौथी मूर्च्छना है, उस का नाम है शुद्धपादज्ञी । 'पञ्चमेन शुद्धपादज्ञी' वहाँ ऐसा कहा गया है । इस नाम से ऐसा स्पष्ट है कि इस मूर्च्छना का आरम्भ स्थान ही पङ्कजग्राम का मूल स्थान या 'शुद्ध पङ्कज' होना चाहिए । किन्तु हम जानते हैं कि एक ओर तो यह कहा गया है कि पङ्कजग्राम का मूर्च्छना-क्रम पङ्कज से आरम्भ होता है यानी पहिली मूर्च्छना पङ्कज से बनेगी और दूसरी ओर हम यह भी देखते हैं कि 'शुद्धपादज्ञी' का स्थान मूर्च्छना क्रम में पहिला न हो कर चौथा है । इन दोनों बातों की संगति कैसे बिठाई जाए यही प्रश्न है । जिस पङ्कज से पहिली मूर्च्छना 'उत्तरमन्द्रा' का आरम्भ करना है, वह पङ्कज कौन सा है ? तद्वत् 'शुद्धपादज्ञी' का आरम्भस्थान 'शुद्धपादज्ञ' वहाँ है ? इतना तो निश्चित है कि दोनों स्थान एक नहीं ही हैं, वर्या कि दोनों से भिन्न-भिन्न मूर्च्छनाएँ बनती हैं और एक स्थान से तो एक ही मूर्च्छना बन सकती है । पङ्कजग्राम का 'शुद्ध पङ्कज' यानी चौथी मूर्च्छना का आरम्भस्थान हमें वीणा के दूसरे पदों पर ही स्थापित करना ही तो पहिली मूर्च्छना का 'पङ्कज' कौन सा होगा, जिस के लिये 'पङ्कजेन उत्तरमन्द्रा' कहा गया है ? भरत के बताए हुए मूर्च्छना-क्रम की देखने से इस उल्लेखन का हल भिन्न जाएगा । उस क्रम में शुद्धपादज्ञी का ठीक २ स्थान तभी मिल सकता है जब कि हम पहिली मूर्च्छना को पङ्कजग्राम के पङ्कज से आरम्भ न कर के उस के मध्यम से आरम्भ करें । ऐसा करने से असरोह-क्रम में चौथी मूर्च्छना म, ग, रि, सा, इस क्रम से 'मूल पङ्कज' पर मिल जाती है । उसी मध्यम को जब पङ्कज मान लेते हैं तो शुद्धपादज्ञी का आरम्भ स्थान सा, नि, घ, प इस क्रम में चौथा बन जाता है । और तभी 'पञ्चमेन शुद्धपादज्ञी' यह वचन सार्थक होता है । पङ्कजग्राम के मध्यम को मूला पङ्कज क्यों कहा गया ? इस का उत्तर यही है कि संगीत के प्रयोग पञ्च में भरत ने पङ्कज-ग्राम के मध्यम को ही स्वरांत का स्थान दिया है । इसीलिए मध्यम को उन्होंने 'अविनाशी' कहा है और सब स्वरों में से प्रवर माना है । उसे सर्वथा अप्रयोगी कहा गया है, वहाँ तक कि जातियों के औड्य पाठ्य प्रकारों में 'सा' 'प' तक का लोप प्रास माना गया है, किन्तु 'मध्यम' को सर्वथा अलोप्य कहा है । इस से यह सिद्ध है कि मध्यम को उन्होंने स्वर्णि या 'पद्वन्' का स्थान दिया है और यही बात स्पष्ट करने के लिये उन्होंने पहिली मूर्च्छना के आरम्भ स्थान यानी पङ्कजप्राप्तिक-मध्यम को 'मध्यम' न कह कर पङ्कज कहा है । इसे पङ्कज कहते ही पङ्कजग्राम का मूल आरम्भ स्थान पञ्चम बन जाता है । 'यद् स्थानं ह्यस्य प्रकारं 'पञ्चम' होने पर भी पङ्कजग्राम की मौलिक स्वर-व्यवस्था का आरम्भ-स्थान है, इसी तत्त्व को स्पष्ट करने के लिये उन्होंने उस स्थान से आरम्भ होने वाली मूर्च्छना को 'शुद्धपादज्ञी' नाम दिया है, जिस से पङ्कजग्राम का मौलिक आरम्भ-स्थान ओझस न हो जाय । दूसरी ओर, पङ्कज ग्राम का मध्यम ही स्वरांत का स्थान पाता है, इस तत्त्व को स्पष्ट करने के लिये उन्होंने पहिली मूर्च्छना के आरम्भ स्थान को मध्यम न कह कर 'वह्जेन उत्तरमन्द्रा' कहा है । इस प्रकार ऊपर लिखी दोनों बातों की संगति ठीक से बैठ जाती है और पङ्कजग्राम का मूल स्थान भी अनुष्ण बन रहता है । यहाँ यह स्पष्ट हुआ होगा कि पङ्कजग्राम का मूल आरम्भ-स्थान तथा उसी पहिली मूर्च्छना का आरम्भ-स्थान—ये दोनों एक नहीं हैं । दूसरे शब्दों में, पङ्कजग्राम के मध्यम को 'सा' का स्थान देने से जो पंचम आएगा, वही 'शुद्धपादज्ञी' मूर्च्छना का आरम्भस्थान है । वही पङ्कजग्राम का मूल 'पङ्कज' है । अर्थात् पङ्कजग्राम के मध्यम को 'सा' मान कर आज हम वीणा पर जहाँ से वादन किया करते हैं, वही से 'उत्तरमन्द्रा' मूर्च्छना का आरम्भ करना चाहिए । तभी इन उलझी हुई बातों की संगति बैठेगी । 'उत्तर मन्द्रा' संज्ञा (मन्द्र जिसके उत्तर में है) भी तभी सार्थक होती है, क्योंकि वहाँ से वीणा के बाज के तार पर 'सान्निध्य' इस भवरोहि-क्रम से मन्द्र में मूर्च्छना-प्रयोग करना सम्यक् है । वीणा के प्रथम बाज के तार को सर्वप्रथम मध्यम ही कहा गया है, पङ्कज नही । उसे मध्यम मान कर चलने से जहाँ पङ्कज आता है, वही हमारा वादन क्रिया का पङ्कज है । भरत के वचन 'पङ्कजेन उत्तरमन्द्रा' का भी वही पङ्कज है । पङ्कजग्राम का वह मध्यम होने पर भी वादन-क्रिया में उसी का महत्व है । उसी को पङ्कज मान कर चलना है, इसीलिए मस्त मर्तम ने मध्यम को अविनाशी और अलोप्य कहा है ।

ऊपर बताये हुए क्रम से पङ्कजग्राम की मूर्च्छनाएँ बनाने से जो स्वरावलिशों मिलती हैं, उन का किन-किन आधुनिक रागों से सादृश्य दिखाई देता है, यह अगले पृष्ठ पर दी हुई सारणी से स्पष्ट होगा ।

पटुलग्रामिक मूर्च्छनाएं

(८८)

मूर्च्छना-क्रम और नाम	आरंभक स्वर मूल पटुल-पटुलग्राम ग्रामिक के मध्यम व्यवस्था-को पटुल नुसार मानने से	पटुलग्रामिक स्वर	सतक या पूरक स्वर	मूर्च्छना के आरंभक स्वर को पटुल मानने से कौन हुई स्वर - व्यवस्था	सतक या पूरक स्वर	जिन आधुनिक संगीतों से इसके सदृश्य दिवाई देता है !
१. उत्तरमन्द्रा	म	म-प-ध-नि-सा-रि-ग-म-प-ध-नि- ४-४-३-३-२-४-३-३-२	म ४	सा-रि-ग-म-म-प-ध-नि- ४-४-३-३-२-४-३-३-२	सा ४	समान सदृश
२. रजनी	ग	ग-म-प-ध-नि-सा-रि-ग-म-प-ध- २-४-४-३-३-२-४-३-३-२	ग २	सा-रि-ग-म-म-प-ध-नि- २-४-४-३-३-२-४-३-३-२	सा २	कलशायण "
३. उत्तरायता	रि	रि-ग-म-प-ध-नि-सा-रि-ग-म-प-ध- ३-२-४-४-३-३-२-४-३-३-२	रि ३	सा-रि-ग-म-म-प-ध-नि- ३-२-४-४-३-३-२-४-३-३-२	सा ३	भैरवी "
४. सुडपाटुजी	वा	वा-रि-ग-म-प-ध-नि-सा-रि-ग-म-प-ध- ४-३-३-२-४-४-३-३-२-४-३-३-२	सा ४	सा-रि-ग-म-म-प-ध-नि- ४-३-३-२-४-४-३-३-२-४-३-३-२	सा ४	(पटुल ग्राम की मौखिक धृति- व्यवस्था) काफ़ी सदृश
५. गारुडीहता	नि	नि-सा-रि-ग-म-प-ध-नि-सा-रि-ग-म-प-ध- २-४-३-३-२-४-४-३-३-२-४-३-३-२	नि २	सा-रि-ग-म-म-प-ध-नि- २-४-३-३-२-४-४-३-३-२-४-३-३-२	सा २	शिशुपल सदृश
६. अक्षरनालप	प	प-नि-सा-रि-ग-म-प-ध-नि-सा-रि-ग-म-प-ध- ३-२-४-४-३-३-२-४-४-३-३-२-४-३-३-२	ध ३	सा-रि-ग-म-म-प-ध-नि- ३-२-४-४-३-३-२-४-४-३-३-२-४-३-३-२	सा ३	पंचम वर्जित शो मध्यम की भैरवी अथवा गारुडी
७. अग्निद्वयता	रि	रि-ग-म-प-ध-नि-सा-रि-ग-म-प-ध-नि- ४-३-३-२-४-४-३-३-२-४-३-३-२-४-३-३-२	प ४	सा-रि-ग-म-म-प-ध-नि- ४-३-३-२-४-४-३-३-२-४-३-३-२-४-३-३-२	सा ४	लोकी सदृश आसवरी सदृश

• ठाक विष्णु का तत्पद गाँवे मोटे में सप्त दिया गया, है ।

१. इस मूर्च्छना में पटुल-व्यवस्था-संगत का माग हो जाता है, क्योंकि इसमें पटुल में पंचम का उत्तर १३ ध्रुति का न दोहरा १२ ध्रुति का ही है ।
ये मध्यमग्राम का कारण है मान्य नहीं है ।

नोट—विशेष रूप से ध्यान दिया जाए कि ऊपर दी हुई सारिणी में त्रिन स्वरो पर तारक चिह्न लगाया गया है, उनके अन्तराल ऐसे हैं जिन्हें संवाददृष्टि से ज्यों का त्यों मध्यसप्तक में नहीं लिया जा सकता। उदाहरण के लिये—‘रजनी’ मूर्च्छना में पटञ्जग्राम का पंचम ही गान्धार का स्थान पा जाता है और उस का मूर्च्छना के पटञ्ज से आठ भुति का अन्तर होता है। यो तो गान्धार का पटञ्ज से सात भुति का अन्तर ही संवादसिद्ध है, किन्तु जब बीणा पर पटञ्जग्राम के गान्धार के परदे को आरम्भस्थान मान कर आरोहाचरोह करेंगे तब पटञ्जग्राम का पंचम गान्धार का स्थान पा जाएगा और मूर्च्छना के पटञ्ज से उस का अन्तर आठ भुति का होगा। यह अन्तराल संवादविषय होने पर भी उस मूर्च्छना में कोई विवाद विलुप्त नहीं खड़ा करता, क्योंकि मूर्च्छना में परदों पर स्थित स्वरो के नाममान में परिवर्तन हुआ है; बीणा के परदे और तार जिन संवाद-संबन्ध से मिले रहते हैं, उस में किसी प्रकार का व्यापार नहीं हुआ है। परदों पर स्वर-स्थानों के नाम के परिवर्तन मात्र से कोई विवाद खड़ा होने का प्रश्न ही नहीं उठता। इस लिये पान को वह स्वरपलि ठीक कल्याण की सी ही मुनाई देगी। किन्तु इसी स्वरपलि को जब मध्यमसप्तक में लाएंगे तब मूर्च्छना में आया हुआ पटञ्ज-गान्धार का आठ भुति का अन्तराल प्रयोग में नहीं लिया जा सकेगा, क्योंकि वहाँ पर गान्धार का परदा पटञ्ज से सात भुति के संवादी अन्तराल पर बैठा हुआ है। उस परदे को खिसका कर आठ भुति के अन्तराल पर करना एक ज़रूरतस्तर विवाद खड़ा करना होगा जो क्रिया में कदापि मान्य नहीं हो सकता। इसी प्रकार अन्य मूर्च्छनाओं में भी कुछ ऐसे स्वरान्तगल मिलते हैं जो हूबहू उसी रूप में मध्य सप्तक में नहीं लिये जा सकते। मूर्च्छनाओं द्वारा प्राप्त सभी अन्तरालों का मध्य सप्तक में प्रयोग करने का जो सिद्धान्त प्राचीन काल से चल आया है उसका तात्पर्य यही है कि बीणा के पदों की संवादमय स्थिति अक्षुण्ण रखने की मर्यादा के भीतर ही वह प्रयोग हो सकता है, होता है और होना चाहिए।

अब हम मध्यमग्रामिक मूर्च्छनाओं को ले लें।

मध्यमग्रामिक मूर्च्छनाएं

मध्यमग्राम की स्वर-व्यवस्था बीणा पर किस स्थान से मिलती है, इस की विलुप्त चर्चा हम ग्राम प्रकरण में कर चुके हैं। यहाँ उसे संक्षेप में दोहरा लेना अच्छा होगा, जिस से मूर्च्छनाओं की समझने में सुविधा हो। मध्यमग्राम की पहिली मूर्च्छना (सौचोरी) को मध्यम से आरंभ करने को कहा गया है। उस कथन का आज तक प्रायः सभी ने यह अर्थ लगाया है कि पटञ्जग्राम के मध्यम से मध्यमग्राम की मूल स्वर-व्यवस्था का आरम्भ करना चाहिए। यह एक बहुत बड़ी भ्रांति बनी हुई है। हम यह देख ही चुके हैं कि उस स्थान से मध्यमग्राम की स्वर-व्यवस्था नहीं ही मिल पाती। हम यह भी देख चुके हैं कि पटञ्जग्राम का पंचम ही एक ऐसा स्थान है, जहाँ से मध्यमग्राम की त्रिभुति ‘रि-प’ संगति की स्वरपलि प्राप्त होती है। प०ग्राम के पंचम से आरंभ की हुई स्वरपलि में ही पटञ्ज-पञ्चम-भाव टूट जाता है और उसके स्थान पर पटञ्ज-मध्यम भाव की स्थापना हो जाती है। इसलिये उसी स्थान को यानी पटञ्जग्राम के पञ्चम (आधुनिक ऋषभ) को ही मध्यम ग्रामका मूल-स्थान—मूल पटञ्ज निश्चित कर लेने के बाद ही मध्यमग्राम का मूर्च्छना जन्म हम बना सकते हैं। म०ग्राम की प्रथम मूर्च्छना मध्यम से आरंभ की जाने का विधान मस्त ने दिया है। यथा:—‘मध्यमेन सौचोरी’ इत्यादि:—इस का अर्थ यही है कि मध्यमग्राम के मूल पटञ्ज के मध्यम से हमें इस पहिली मूर्च्छना का आरम्भ करना होगा। यहाँ यह बात ध्यान देने योग्य है कि पटञ्जग्राम का मूर्च्छना-जन्म भी उस ग्राम के मूल स्थान से आरंभ न हो कर

उसके मध्यम से ही आरंभ होता है। तभी चौथी मूर्च्छना शुद्धपाद्वी का ठीक स्थान मिल पाता है। उसी प्रकार मध्यमग्राम का मूर्च्छनाक्रम भी उस के पद्व से शुरू न हो कर उस के मध्यम से शुरू होता है। ध्यान रहे कि मध्यमग्राम के मध्यम को स्वरित का स्थान ग्राम नहीं है, इसलिए उसे सोचा मध्यम ही कहा गया है पद्व नहीं। यहाँ एक बात पुनः ध्यान में रखना उचित होगा कि पञ्चम्यामिक मध्यम को स्वरित या 'पद्व' का स्थान प्राप्त होने से पञ्चम्यामिक मूर्च्छनाक्रम के आरम्भ स्थान को 'मध्यम' न कह कर पद्व ही कहा गया है। मध्यमग्राम की मूर्च्छनाओं में चौथी मूर्च्छना का नाम 'शुद्धमध्यमा' है और 'मगरिसा' इस अवरोहक्रम से चौथी मूर्च्छना में ही मध्यमग्राम की मौलिक भुक्ति-व्यवस्था मिलती है। अतः उसका 'शुद्धमध्यमा' नाम 'शुद्धपाद्वी' की ही मौलिक स्वर्यक है। हम यह देख चुके हैं कि मध्यमग्राम का जो आरंभ-स्थान है, उसके अनुसार पञ्चमग्राम का मूल पद्व ही मध्यमग्राम के मध्यम का स्थान पाना है। अतः हमें यहाँ से मध्यमग्राम की पहिली मूर्च्छना का आरंभ करना होगा।

मध्यमग्राम की मूर्च्छनाओं की सारणी देने से पड़ते एक बात का पुनरुल्लेख आवश्यक प्रतीत होता है। हमने देखा कि दोनों ग्रामों का मूर्च्छनाक्रम उनर ग्रामों के मध्यम से आरंभ होता है अर्थात् दोनों ग्रामों में पहिली मूर्च्छना ग्राम के मध्यम से आरंभ होती है। ऐसा क्रम रखने के पीछे भरत का जो विशेष हेतु प्रतीत होता है, उसी का बोधा सा स्पष्टीकरण यहाँ आवश्यक है। यो तो ग्राम के किसी भी स्वर से मूर्च्छनाक्रम आरंभ करने से ये ही स्वरावलिवाँ मिलेंगी जो उसी ग्राम के किसी अन्य स्वर से आरंभ करने पर मिलती। केवल क्रम में भेद रहेगा। किन्तु फिर भी दोनों ग्रामों का मूर्च्छनाक्रम उन के मध्यम से ही आरंभ करने के पीछे भरत का विशेष हेतु है और यह इस प्रकार है। हम जानते हैं कि जिस किसी भी स्वरावलि को आधार मान कर मूर्च्छनाएँ बनाई जाएंगी, वह आधारभूत स्वरावलि स्वयं भी उन सात मूर्च्छनाओं में से एक स्थान अवश्य पाएगी। दूसरे शब्दों में बोलें कह सकते हैं— कि जिस 'ग्राम' के आधार पर सात मूर्च्छनाएँ बनाई जाएंगी, वह 'ग्राम' स्वयं भी उन सात मूर्च्छनाओं में एक स्थान अवश्य ग्रहण करेगा। भरत ने दोनों ग्रामों की सात सात मूर्च्छनाओं के ठीक बीचोबीच उन २ ग्रामों को मूल स्वरावलि को स्थान दिया है, इसीलिए पञ्चमग्राम और मध्यमग्राम दोनों के मूर्च्छनाक्रम में शुद्धपाद्वी और शुद्धमध्यमा का स्थान चौथा है। चौथी संख्या सात के ठीक बीचोबीच आती है, जिस के दोनों ओर तीन-तीन मूर्च्छनाओं का स्थान है। ग्राम की मौलिक स्वरावलि को मूर्च्छनाओं के बीचोबीच स्थान देने के लिए ही मूर्च्छनाक्रम को ग्राम के 'मध्यम' से आरंभ किया गया है। प्रत्यक्ष प्रयोग-गत सुविधा इस नियम का एक मुख्य हेतु है। यह तथ्य ध्यान से ओझट न हो इसलिये इतनी स्पष्टता की गई है। यहाँ एक बात दोहराना आवश्यक है कि पञ्चमग्राम के मूर्च्छनाक्रम का आरंभ-स्थान उस ग्राम का 'मध्यम' होते हुए भी, उसे मध्यम न कह कर पद्व कहा गया है, कारण उसी 'मध्यम' को प्रयोग में स्वस्ति का स्थान प्राप्त है।

ऊपर की चर्चा से यह भी स्पष्ट समझ लेना चाहिए कि दोनों ग्रामों के मध्यम से उनका मूर्च्छनाक्रम आरंभ होने के कारण ही मूर्च्छनाओं का अवरोहिक्रम रखा गया है। अवरोहिक्रम से ही 'मगरिसा' इस प्रकार चौथी मूर्च्छना में उभय ग्राम की मूल स्वरावलि को स्थान मिल सकता है।

मध्यमग्राम के मध्यम से उसका मूर्च्छनाक्रम आरंभ करके क्रमशः सातों मूर्च्छनाओं को संलग्न सारणी में दिखाया गया है।

मध्यमप्राप्तिक मूर्च्छनाएँ

(६०)

मूर्च्छना संख्या और नाम	आरंभक स्वर	मध्यमप्राप्तिक स्वर	मस्तक का पूरक स्वर	मूर्च्छना के आरंभक स्वर की पहचान मानने से बनी हुई स्वर व्यवस्था	स्वरक स्वर	मिन आयुक्त रागों से स्थूल सादृश्य दिखाई देता है ?
१. सौमिरी	म	म-प-ध-नि-सा-रि-ग-म-प-ध-रि-ग-३-४-२-३-४-२	म ४	सा-रि-ग-म-प-ध-नि-३-४-२-३-४-२	सां ४	लमान सहस्र
२. हरिणस्रवा	ग	ग-म-ध-ध-नि-सा-रि-ग-३-४-२-३-४-२	म २	सा-रि-ग-म-प-ध-नि-३-४-२-३-४-२	सां २	कल्याण "
३. कळोपनता	रि	रि-ग-म-प-ध-नि-सा-रि-ग-३-४-२-३-४-२	रि ३	सा-रि-ग-म-प-ध-नि-३-४-२-३-४-२	सां ३	भैरवी "
४. दुलभप्यन्ता	सा	सा-रि-ग-म-प-ध-नि-सा-रि-ग-३-४-२-३-४-२	सा ४	सा-रि-ग-म-प-ध-नि-३-४-२-३-४-२	सां ४	(मध्यमप्राप्त की मौलिक श्रुतिव्यवस्था) काफ़ी सहस्र
५. भार्गी	नि	नि-सा-रि-ग-म-प-ध-नि-सा-रि-ग-३-४-२-३-४-२	नि २	सा-रि-ग-म-प-ध-नि-३-४-२-३-४-२	सां २	बिलावल "
६. गौरवी	ध	ध-नि-सा-रि-ग-म-प-ध-नि-सा-रि-ग-३-४-२-३-४-२	ध ४	सा-रि-ग-म-प-ध-नि-३-४-२-३-४-२	सां ४	पंचम वर्जित दो मध्यम की भैरवी अथवा महादुरी सोझी सहस्र
७. दुष्यंका	प	प-ध-नि-सा-रि-ग-म-प-ध-नि-सा-रि-ग-३-४-२-३-४-२	प ३	सा-रि-ग-म-प-ध-नि-३-४-२-३-४-२	सां ३	आसावरी "

* विहित स्वरों के सम्बन्धनों को हृदय उत्तरी रूप में ग्रहण सहक में नहीं लाया जा सकता ।

ऊपर की सारिणी में एक बात सर्वप्रथम ध्यान देने योग्य है। पट्टजग्राम की मूर्च्छनाओं में हम देख चुके हैं कि पंचम की मूर्च्छना में यानी 'पगरिगानिषय' इस क्रम से सातवीं मूर्च्छना में पट्टजपंचम संवाद का भंग होता है क्योंकि यहाँ पंचम का पट्टज से बारह भुक्ति का ही अन्तराल रह जाता है। मध्यमग्राम में भी पंचम की ही मूर्च्छना में पट्टज-मध्यम संवाद का भंग पाया जाता है, क्योंकि यहाँ मध्यम का पट्टज से दस भुक्ति का अन्तराल पाया जाता है। इस प्रकार दोनों ग्रामों के पंचम की ही मूर्च्छना में उन २ ग्रामों के आधारभूत संवादों का भंग पाया जाता है।

इस प्रकार दोनों ग्रामों की चौदह मूर्च्छनाएँ हमने देख लीं और उन से पाए जाने वाले भिन्न २ स्वरान्तराल भी देख लिये। उन स्वरचित्रों में आज के जिन रागों का स्थूल सादृश्य दिखाई देता है, वह भी हमने देखा। दोनों ग्रामों की मूर्च्छनाओं में रागम स्वरान्तरालों की ही भिन्नता है। आधुनिक रागों के साथ स्थूल सादृश्य तो दोनों में एक-सा पाया जाता है, किन्तु भुक्त्यन्तर दोनों के भिन्न हैं क्योंकि दोनों ग्रामों की मौलिक भुक्ति-म्यवस्था भिन्न है और यही मूर्च्छनाओं का आधार होती है। दोनों ग्रामों की मूर्च्छनाओं की सारिणियाँ देखने से यह बात विचारार्थियों को स्पष्ट हुई होगी।

यहाँ ऐसी शंका हो सकती है कि यदि दोनों ग्रामों की मूर्च्छनाओं द्वारा प्रायः एक ही ही स्वरचित्रियाँ प्राप्त होती हैं, तब तो किसी एक ग्राम की मूर्च्छनाओं से ही क्रम चल जाता, दो ग्रामों की मूर्च्छनाओं से प्राचीनों की क्या प्रयोजन रहा होगा! इस शंका के समाधान के लिए विचारार्थियों से हमारा अनुरोध है कि वे दोनों ग्रामों की मूर्च्छनाओं में जहाँ २ तारक विह्वलगे हैं उन स्थानों को ध्यान से देखें, क्योंकि वे स्वरान्तराल ऐसे हैं जो संवाद दृष्टि से, हूबहू उसी रूप में मध्य सप्तक में नहीं लाये जा सकते। इन स्थानों को ध्यान से देखने से यह स्पष्ट होगा कि एक प्राग की किसी मूर्च्छना में यदि कोई विषादी अन्तराल है तो दूसरे ग्राम की तत्सदृश मूर्च्छना में वही अन्तराल पायावती है। इसलिये दोनों ग्रामों की मूर्च्छनाओं में स्थूल सादृश्य होने पर भी भुक्त्यन्तरों का जो रागम भेद है, उसी के कारण उनकी परम उपयोगिता है; उन्हें निरर्थक या निष्प्रयोजन किसी प्रकार नहीं कहा जा सकता। नीचे दी हुई सारिणी से यह बात अधिक स्पष्ट होगी।

पट्टजग्राम			मध्यमग्राम	
मूर्च्छना नाम	मध्यम सप्तक में न छाने योग्य स्वरान्तराल	स्थूल सादृश्य वाला राग	मूर्च्छना नाम	मध्यम सप्तक में न छाने योग्य स्वरान्तराल
उत्तरमन्द्रा	×	समाज	सौषीरी	श्रृपम (त्रिभुक्ति)
रजनी	{ गान्धार (पट्टज से आठ भुक्ति के अन्तराल पर) धैवत (चतुःभुक्ति)	कल्याण	हरिणारवा	धैवत (चतुःभुक्ति)
उत्तरायता	मध्यम (पट्टज से दस भुक्ति के अन्तराल पर)	भैरवी	कलौषनता	×
शुद्धपादभी	श्रृपम (त्रिभुक्ति)	काफ़ी	शुद्धमध्यमा	कपम (त्रिभुक्ति) पंचम (पट्टज से बारह भुक्ति पर)
गंतीरुता	धैवत (चतुःभुक्ति)	विलम्बल	मार्गो	×
अश्वकान्ता	निनाद (मध्यम से दस भुक्ति के अन्तराल पर)	पंचम वर्जित दो मध्यम की भैरवी अथवा चहादुरी तोड़ी	पौखी	×
धनिषद्गता	पट्टम (पट्टज से बारह भुक्ति पर)	दृष्टका		मध्यम (पट्टज से दस भुक्ति पर)

ऊपर की सरिणी से यह स्पष्ट है कि एक ग्राम की किसी मूर्च्छना में यदि कोई ऐसा अन्तर्गत है जो संवाद दृष्टि से मध्यसतक में नहीं लया जा सकता तो दूसरे ग्राम की तन्मदय (Corresponding) मूर्च्छना में बड़ी अन्तराल संवादसिद्ध रूप में मिला जाता है। केवल दो ही स्थान इस नियम के अपवाद हैं। यथा :—

(१) रजनी और हरिणाश्वा दोनों में घैवत चतुर्भुति है। इसका कारण यही है कि मध्यमग्राम के गान्धार की मूर्च्छना (हरिणाश्वा) वीणा पर मेरु से आरम्भ होती है और उस अवस्था में घैवत चतुर्भुति ही होगा। किन्तु मध्य सतक में घैवत संवाददृष्टि से विभूति हो रहेगा।

(२) शुद्धपादजी और शुद्धमध्यमा दोनों में वृषभ विभूति है। ये दोनों मूर्च्छनाएँ दोनों ग्रामों की मौलिक स्वरपत्रियों की निदर्शक हैं। इसलिए इनका हज़र उसी रूप में मध्यसतक में लाना न तो संभव है और न ही अपेक्षित है।

ऊपर की चर्चा से यह स्पष्ट हुआ होगा कि दोनों ग्रामों की मूर्च्छनाओं में स्थूल सादृश्य दिखाई देने पर भी स्वरांतरालों की जो तत्त्व भिन्नता है यही संवाद दृष्टि से महत्वपूर्ण है और दो ग्रामों की रचना में निहित प्राचीनों की वैशानिक्ता की परिचायक है।

दोनों ग्रामों की मूर्च्छनाओं द्वारा हमारे आज के कुछेक रुनों के स्वरांतरालों की संवाद-निधि का जो दर्शन हमने ऊपर किया, उसने से ही यह प्रमाणित होता है कि दोनों ग्राम आज भी हमारे संगीत में जीवित हैं। मध्यमग्राम का लोभ हो चुका है ऐसा माननेवालों और प्रचार करने वालों की मान्यता और प्रचार इसी से अन्यथासिद्ध है।

दो ग्रामों की इन चौदह मूर्च्छनाओं में से प्रत्येक के चार मेद यनाकर १४ × ४ = ५६ मूर्च्छना मेद माने गए हैं। भरत ने इस सम्बन्ध में कहा है :—

पञ्चषोडशितसंज्ञिताः पूर्णा साधारणकृताश्चेति चतुर्विंशारधतुर्दश मूर्च्छनाः। (ना० शा० २८)

अर्थात् चौदहों मूर्च्छनाएँ चार प्रकार की होती हैं :—

१. पूर्णा—जिनमें सातों स्वरों का प्रयोग हो।

२. षाड्धीकृता—जिनमें छह स्वरों का प्रयोग हो।

३. औडवीकृता—जिनमें पाँच स्वरों का प्रयोग हो।

४. साधारणकृता—जिनमें स्वर-साधारण का प्रयोग हो।

स्वर-साधारण से अन्तर गान्धार और काकली निषाद अभिप्रेत है। भरत ने कहा है :—

साधारणकृताश्चैव काकलीसमलंकृताः।

अन्तरस्वरसंयुक्ता मूर्च्छना ग्रामयोर्द्वयोः।

(ना० शा० २८)

अर्थात् दोनों ग्रामों में साधारणकृता मूर्च्छना अन्तर गान्धार और काकली निषाद से युक्त होती हैं।

अन्तर गान्धार और काकली निषाद का प्रयोग करने की जो बात यहाँ कही गई है उसका अर्थ यही है कि मूर्च्छना में ग्राम की जिस मौलिक स्वरावलि का उपयोग किया जाता है, उसी में ग्राम के 'शुद्ध' (मौलिक) गान्धार निषाद के

१—'विकृत स्वरों का अल्प इतिहास'—इस प्रकरण में कुछ आगे चलकर हम देखेंगे कि प्राचीनों ने 'शुद्ध' या 'विकृत' विशेष्य का 'स्वर' के लिए प्रयोग ही नहीं किया है। दोनों ग्रामों की मौलिक स्वरावलि के अलावा दो ही स्वरों का उन्होंने नामकरण किया है :—अन्तर गान्धार और काकली निषाद।

अंशोंवां अन्तर गान्धार और काकली निपाद का भी समावेश किया जाए। अन्तर गान्धार और काकली निपाद के लिए 'स्वर-साधारण' संज्ञा के प्रयोग का तात्पर्य यहाँ समझना प्रासंगिक होगा। भरत ने कहा है :—

साधारणं नामान्तरस्वरता । कस्मात् ? द्वयोरन्तरस्थं तत्साधारणम् । यथा ऋतवन्तरे ।

छायासु भवति शीतं प्रसवेदो वा भवति चातपस्थस्य ।

न च नागवो वसन्तो न च निशेपः शिशिरकालः ॥

इति कालसाधारणम् ।

स्वरसाधारणं फाकल्पन्तरस्वरौ । एव द्विधुतिप्रकर्षान्निपादादयः । काकलीसंज्ञो निपादो न यद्वज्रः ।

ह्याभ्यामन्तरस्वरत्वात् साधारणत्वं प्रतिपद्यते, एवं गान्धारोऽप्यन्तरस्वरसंज्ञः गान्धारो, न मध्यमः ।

(ना० शा० २८)

अर्थात्—'अन्तरस्वरता' की 'साधारण' कहते हैं क्योंकि 'अन्तर'स्वर रथों के मध्य में स्थित होने के कारण 'अन्तःसाधारण' होता है। उदाहरण के लिये, जैसे ऋतवन्तर के समय धर्यात् दो ऋतुओं के सम्य-काल में देवा लगता है कि छाया में जाने से शीत मास्य देवा है और पूष में प्रसवे होता है, इससे प्रतीत होता है कि अभी वसन्त नहीं आया है और न ही अभी शिशिर समाप्त हुआ है। जैसे यह 'कालसाधारण' हुआ जैसे ही स्वर-साधारण भी समझना चाहिये। निपाद और पद्म के बीच तथा गान्धार और मध्यम के बीच 'स्वर-साधारण' से काकली निपाद और अन्तर गान्धार अभिमत हैं। दो धुति के अन्तर्ग (बचाने) से निपाद की काकली संज्ञा होती है। यह 'काकली' संज्ञा निपाद की होती है, पद्म की नहीं। 'काकली निपाद' अन्तर स्वर होने के कारण निपाद और पद्म दोनों से उसका 'साधारणत्व' रहता है। उसी प्रकार गान्धार और मध्यम के बीच स्वर-साधारण होने पर गान्धार की 'अन्तर' संज्ञा होती है, मध्यम की नहीं।^१

ऊपर के उदाहरण से यह स्पष्ट है कि निपाद-पद्म तथा गान्धार-मध्यम इनके चतुर्धुति अन्तरालों के बीच स्वर-साधारण किया जाता है जिससे काकली निपाद और अन्तर गान्धार की सिद्धि होती है। आजकल प्रयुक्त होने वाले हमारे 'गुद्ध' गान्धार-निपाद यही हैं।

'ग्राम' की मूल स्वरपंक्ती में केवल अन्तर गान्धार का, अथवा केवल काकली निपाद का अथवा अन्तर-काकली दोनों का एक साथ समावेश करने से साधारणज्ञता मूर्च्छना ही सन्तप, सकाकली और सकाकल्पन्तप—यों तीन प्रकार की कही जा सकती हैं। सान्तरा और सकाकली में पृथक् पृथक् रूप से चरी अन्तराल मिलेंगे जो सकाकल्पन्तप में एक साथ मिल जाएंगे। फिर भी, 'साधारणज्ञता' मूर्च्छनाओं द्वारा प्राप्त होने वाले नवीन अन्तरालों को पृथक्-पृथक् और एक साथ यी दोनों प्रकार से रखने के लिए 'साधारणज्ञता' के सान्तरप, सकाकली और सकाकल्पन्तप ये उपमेद स्थूल रूप से बनाए जा सकते हैं।

'स्तान्तर'कार ने इन्हीं उपमेदों को लेकर मूर्च्छना मेदों का निरूपण किया है—

चतुर्णां ताः पृथक्-पृथक् काकलीकलितातया^१ ।

सान्तगस्तद्दूयोपेताः षट्पञ्चाशदतिरिताः ॥

(सं० र० १।५।१६)

१. 'प्रयत्न-भारती' पृ० २२६ पर प्रेस की भूल से यह श्लोक भरत के नाट्यशास्त्र का अन्तर्ग किया गया है।

अर्थात्—मूर्च्छना चार प्रकार की होती है—शुद्धा, सान्तरा, सक्कली और दोनों से युक्त अर्थात् सक्कल्यन्तरा ।
इस प्रकार मूर्च्छनाओं के ५६ भेद हुए ।

स्पष्ट है कि 'रत्नाकर' कार ने 'शुद्धा' मूर्च्छनाएँ तो उन्हें कहा है जिनमें ग्राम की मीलिक स्वरावलि का ही उपयोग हो और 'साधारणकृता' के तीन उपभेदों को ही शेष तीन मूर्च्छना-भेदों का स्थान दे दिया है । भरत की बताई हुई 'पूर्णा' को 'शुद्धा' के समकक्ष मान सकते हैं, किन्तु उसकी औडवीकृता और पाडवीकृता को 'रत्नाकर' के वर्गीकरण में कोई स्थान नहीं मिल पाया है । साथ ही यह भी ध्यान देने योग्य है कि दोनों ग्रामों में वृषक्रूप से 'सान्तरा', 'सक्कली' इन भेदों को जो स्थान दिया गया है, उससे इस वर्गीकरण में 'संकर' दोष आ गया है । पङ्कजग्राम का अन्तर गान्धार ही मध्यमग्राम में चतुःश्रुति पक्षत बन जाता है, यह हम जानते ही हैं । इसलिए पङ्कजग्राम की सान्तरा और मध्यमग्राम की शुद्धा मूर्च्छनाएँ एक दूसरे से भिन्न नहीं कहा सकतीं । वैसे ही पङ्कजग्राम का सक्कली निगाह ही मध्यमग्राम में अन्तर गान्धार का स्थान पाता है । इसलिए पङ्कजग्राम की सक्कली और मध्यमग्राम की सान्तरा मूर्च्छना एक ही होंगी । इस प्रकार 'रत्नाकर'कार का यह वर्गीकरण संकर दोष से युक्त है ।

विद्यार्थी जानते हैं कि राग-रचना में औडव-पाडव स्वरावलियों का बहुत अधिक महत्त्व रहता है । मूर्च्छनाओं के औडव-पाडव भेदों का पूरा विवरण 'प्रणव-भारती' के दूसरे भाग 'रागदाल' में उपलब्ध होगा । इस विषय की कुछ खर्चा इस ग्रंथमाला के आगामी (पष्ठ) भाग में भी की जाएगी ।

दोनों ग्रामों की पूर्णा या शुद्धा मूर्च्छनाएँ तो हम पहिले दिखा ही चुके हैं । 'साधारणकृता' मूर्च्छनाओं का सीद्धारण विवरण इसी ग्रंथमाला के आगामी (पष्ठ) भाग में दिया जाएगा । यहाँ विस्तार भय से उसे छोड़ दिया गया है ।

चतुःसारणा

श्रुति को सामान्य व्याख्या संगीताञ्जलि के चौथे भाग में दी जा चुकी है और प्राचीन ग्रामों के तथा अर्वाचीन शुद्ध स्वर सप्तक के श्रुति स्वर विभाजन से विचारणीय परिचित है। भरत ने रर श्रुतिवर्ग की सिद्धि के लिए चतुःसारणा की विधि बताई है। इस विधि में गणित की कोई आधुनिक प्रक्रिया न होने पर भी इसे संवाद-तत्त्व का दृढ़ आधार प्राप्त है। पटुज-पञ्चम और पटुज-मध्यम-संवाद इसका मेरुदण्ड है और संवाद को परखने वाला सूत्रमाही फ़ान ही इसका सबल साधन है। स्वर-संवाद कर्ष-प्रत्यक्ष होने से उसी का आधार दृढ़मूल है। स्वरों के गणित-मूल्य में भूल हो सकती है, किन्तु अभ्यस्त कानों से संवाद की पूर्णता छूट नहीं सकती। नन्वे हम इस विधि के बारे में कुछ प्रारम्भिक जानकारी देकर फिर भरत के ही शब्दों में उद्धृष्ट व्याख्या देंगे। इसी प्रसङ्ग में हम यह भी देखेंगे कि शास्त्रिदेव ने 'सङ्गीत रत्नाकर' में भरत की स्थायी हुई सारणा-विधि से कुछ मिन्य विधि का उल्लेख किया है। इन दोनों विधियों में से कौन सी अधिक शीघ्र, पैमानिक और संवादसिद्ध है वह भी हम देखेंगे।

सारणा-प्रयोग के लिए विलकुल एक ही दो बीणा छेने को कहा गया है जिनकी लम्बाई-चौड़ाई, पदों और तारों में किञ्चित् भी अन्तर न हो। इन दो बीणाओं में से एक को अचल रखना है यानी उसे ज्यों की र्यों मिली रखने देना है, उसमें किसी प्रकार का परिवर्तन नहीं करना है। इसीलिए उसे अचल बीणा या भ्रुव बीणा कहा गया है। दूसरी बीणा में सारणा की क्रिया ली जाती है। इसलिए उसे चलबीणा या अनुवबीणा कहा गया है। पहली वाली भ्रुव या अचल बीणा का, चलबीणा की सारणा-क्रिया की सिद्धि के हेतु संवाद बाँचने के लिए प्रमाण या स्टैण्डर्ड के रूप में उपयोग होगा और दूसरी चलबीणा पर चतुःसारणा का प्रयोग किया जाएगा।

भरत की चतुःसारणा

अब हम भरत के शब्दों में सारणा की विधि को देख लें। भरत का उद्धरण और उसका सरल अनुवाद पहले देकर फिर हम अपने शब्दों में इस विधि को कुछ विस्तार से समझेंगे। ये कहते हैं—

“हे^१ बीणो तुव्यप्रमाखतश्रुत्युपवादनदृढमृच्छ ने पटुजप्रामाश्रिते कार्ये। तपोरन्यतरी मध्यमग्रामिकी कुर्यात् पञ्चमस्यापकर्षे,^२ तामेव पञ्चमस्य श्रुत्युत्कर्षवशात् पटुजग्रामिकी कुर्यात्। एवं श्रुतिरपटुष्टा भवति।

१. भाव्यराज के चौलव्या संस्करण तथा विश्वनाथर संस्करण के पाठों की रिखाकर प्राप्त उद्धरण का पाठ बनाया गया है।

२. ना० रा० के दोनों संस्करणों में इस वाक्य में ‘श्रुति’ पाठ है। किन्तु उसका अन्वय किसी प्रकार न बैठ पाने के कारण वह पाठ यहाँ नहीं दिया गया है। सतर्ग के ‘बृहदेयी’ में इस अंश का जो पाठ मिलता है उसमें ‘श्रुति’ के साथ ‘पटुजग्रामिकी’ और ‘मध्यमग्रामिकी’ इन दो विशेषणों का अन्वय होता है, ‘बीणा’ के साथ नहीं (जैसा कि भरत के वचनों में उपलब्ध है)। श्रुति को ये दो विशेषण लगाने का यहाँ यह तात्पर्य हो सकता है कि पञ्चम की जिस श्रुति के रूपकर्ष से बीणा मध्यमग्रामिकी बने वह श्रुति मध्यमग्रामिकी और जिस श्रुति से बीणा पुनः पटुजग्रामिकी बने वह श्रुति पटुजग्रामिकी कहलाये।

पुनरपि तद्वदेवापकर्षाभिप्रादगान्धारावितरण्यां धैवतर्षभौ प्रविशतो द्विश्रुत्यधिकत्वात् । पुनस्तद्वदेवापकर्षा-
 धैवतर्षभावितरण्यां पंचमपटञौ प्रविशतः त्रिश्रुत्यधिकत्वात् । तद्वत्पुनरपकृष्टायां तस्यां पंचममध्यमपटञौ
 इतरस्यां मध्यमगान्धारनिपादान् प्रवेद्यन्ति चतुःश्रुत्यधिकत्वात् । एवमनेन श्रुतिनिर्देशनविधानेन द्वैमासिक्यो
 द्वाविंशतिश्रुतयः प्रत्ययगन्तव्याः ।” (ना० शा० २८)

अर्थात्—“एक से ‘प्रमाथ’ (नाप), तन्त्री (तार), ‘उपवादन’, दण्ड (रौंद) और मूर्च्छना बाजी दो
 बीणाओं को ‘पटञ्जप्रामाथित’ बना लें । उनमें से एक (बीणा) को, पञ्चम के अपकर्ष द्वारा मध्यमप्रामिनी बना लें ।
 फिर उसी बीणा को पञ्चम के ‘श्रुति उत्कर्ष’ से पटञ्जप्रामिनी बनाएँ । इस प्रकार श्रुति अपकृत होती है (यानी अचल
 बीणा की अपेक्षा चलबीणा के समीप स्वर एक एक श्रुति अपकृत हो जाते हैं) । उसी प्रकार (पुनः) अर्पण करने से
 (चल बीणा के) निषाद गान्धार दूसरी (अचल बीणा) के धैवत ऋषभ में प्रवेश पा जाते हैं, क्योंकि (धैवत से
 निषाद और ऋषभ से गान्धार) दो ही श्रुति अधिक हैं । उसी प्रकार (पुनः) अपकर्ष करने से (चलबीणा के)
 धैवत ऋषभ (अचल बीणा के) पञ्चम और पटञ्ज में प्रवेश पा जाते हैं, क्योंकि (पञ्चम से धैवत और पटञ्ज से
 ऋषभ) तीन श्रुति अधिक हैं । उसी प्रकार पुनः अपकर्ष होने पर उस (चल) बीणा के पञ्चम, मध्यम, पटञ्ज दूसरी
 (अचल) बीणा के मध्यम, गान्धार, निषाद में प्रवेश पा जायेंगे, क्योंकि (मध्यम से पञ्चम, गान्धार से मध्यम और
 निषाद से पटञ्ज) चार श्रुति अधिक हैं । इस प्रकार इस ‘श्रुतिनिर्देशन-विधान’ से द्वैमासिकी चाईस श्रुतियाँ
 समझनी चाहिए ।”

भरत के ऊपर के उद्धरण में ‘अपकर्ष’ शब्द बहुत महत्वपूर्ण है क्योंकि यही सारणा क्रिया का प्राण है । अपकर्ष का
 सीधा अर्थ होता है उतारना । उत्कर्ष और अपकर्ष ये दोनों शब्द क्रमशः चढ़ाने और उतारने की क्रिया के याचक हैं ।
 हम यह जानते हैं कि संगीत में चढ़ाना और उतारना ये दोनों क्रिया नाद से ही सम्बन्धित हैं, यानी ये नाद की ऊँचाई के
 बढ़ने या घटने की चेतक हैं । यहाँ प्रश्न यही होता है कि नाद की चढ़ाने या उतारने के लिए बीणा में कौन-सी क्रिया
 का सहारा लेना होगा ? बीणा पर तार और पटें ये दो ही स्वर-निर्देशक साधन हैं । इसलिये स्वर को चढ़ाने या उतारने
 के लिए हमें इन दो में से किसी एक को लेकर चलना होगा । खूँटी मरोड़ने से यानी तार का खिंचाव बढ़ाने या घटाने से
 नाद को चढ़ाया या उतारा जा सकता है—यह बात विद्यार्थी जानते हैं । उसी प्रकार पटों को मेरु की तरफ ऊपर
 खिसकाने से नाद उतरता है और घोड़ी की तरफ नीचे खिसकाने से वह चढ़ता है । सारणा-प्रक्रिया में ‘अपकर्ष’ के लिए
 हमें तार या पटें इन दो में से प्रत्यक्ष प्रयोग की दृष्टि से किसी ‘चालना’ करनी है, यह सबसे पहले समझना आवश्यक है ।

तारों के अपकर्ष की उलझनों को देखकर हम इस निष्कर्ष पर पहुँचें हैं कि स्वरों की यथार्थता को अनुगुण रखते
 हुए प्रत्यक्ष प्रयोगगत सुविधा की दृष्टि से पटों की ही ‘अपकर्ष’ क्रिया प्राज्ञ है । पटों का अपकर्ष दो प्रकार हो सकता है ।
 पटों को मेरु की तरफ ऊपर खिसकाने से अथवा अपकर्ष के अपेक्षित स्थान पर नए पटें बाँधने से । सारणा क्रिया में हमें
 श्रुतियों के कर्ण-प्रत्यय के साथ-साथ उनका ‘जाधुप’ (ओंलों का) प्रत्यक्ष करना भी अनिवार्य है । इसलिये हमें दोनों
 प्रकार से प्रत्यक्ष करने के लिए ‘अपकर्ष’ के अपेक्षित स्थानों पर नए पटें बाँधना ही प्रयास है ।”

१. सोमनाथ ने ‘श्रुति-बीणा’ पर बाइस पटें बाँधने की जो पद्धति बताई है, उससे हमारा यह विधान नितान्त
 भिन्न है । यद्यपि कर्णाटकीय संगीत के शास्त्रकार भरत की परम्परा को अनुगुण रखने का दावा करते आए हैं, फिर भी
 यह सत्य है कि वे भरत की श्रुति स्वर व्यवस्था को ठीक से समझ नहीं सके हैं और उसे बीणा पर स्थापित करने में
 असमर्थ रहे हैं । इसी कारण सोमनाथ की बताई हुई ‘श्रुति-बीणा’ पर श्रुतियों के पटें बाँधने की पद्धति भरत परम्परा
 के विरुद्ध अशास्त्रीय और अवैज्ञानिक है । इसलिए हमारे उपर्युक्त कथन का इस पद्धति के साथ संबंध न ओझा जाए,
 उसके साथ इसे एक न समझा जाए ।

भरत ने 'सारणा' या अकर्ण की क्रिया करने के पूर्व दोनों वीणाओं को 'पट्जग्रामाभित' बना लेने को कहा है। इसका क्या तात्पर्य है? यह समझ कर ही 'सारणा' का प्रत्यक्ष प्रयोग किया जा सकता है। भरत के इस विधान का अर्थ यही है कि वीणा के पदों पर पट्जग्रामिक स्वरों की स्थिति सर्वप्रथम निश्चित कर ली जाए। पट्जग्राम में स्वरों के जो भ्रुत्यन्तर हैं, उन्हीं के अनुसार गौडस भुक्तियों की सिद्धि करने को भरत ने कहा है। इसलिए दोनों वीणाओं पर पट्जग्रामिक स्वर-स्थान निर्धारित करके सर्वप्रथम उन्हें 'पट्जग्रामाभित' बना लेने को कहा गया है। प्राचीन या अर्वाचीन भारतीय या कर्णाटकीय वीणा पर या सितार पर स्वर-स्थान यानी पदों एक-से ही हैं। पदों में या तारों के मिलने में कोई परिवर्तन नहीं हुआ है। वीणा पर भरतकाल की ही परम्परा आज तक चली आई है। यदि कुछ अन्तर पड़ा है तो वह यही है कि स्वर-स्थानों के नामों में हेरफेर हुआ है। भरत काल में पट्जग्रामिक 'मध्यम' को 'स्वरित' का स्थान प्राप्त था; उन्नी मध्यम को आज हम पट्ज करते हैं और इसीलिए पट्जग्रामिक पट्ज आज की हमारी भाषा में 'पञ्चम' कहलाता है। इसलिए वीणा को 'पट्जग्रामिकी' बनाने के लिए हमें और कुछ नहीं करना है, केवल आधुनिक मन्द्रपञ्चम को पट्ज मानना है। उक्त स्थान से भरत की पट्जग्रामिक स्वर-व्यवस्था हमें सदा प्राप्त होती है।

वीणा पर पट्जग्राम का यह आरम्भ स्थान कर्णाटकीय ग्रंथकारों को उपलब्ध नहीं हो सका है। मेव से तीन भुक्ति छोड़ कर चौथी भुक्ति पर पट्ज की स्थापना न करके उन्होंने मुक्त तार के नाद की ही पट्ज मान कर आरम्भ किया है। इसलिए वीणा पर परंपरागत पदों और तार अविकल रहने पर भी पट्जग्रामिक स्वरों की स्थापना के लोग क्या-क्या रूप से नहीं कर पाए हैं। इसलिए उनकी वीणा पर 'पट्जग्राम' के स्वर 'असिद्ध' रहे हैं और उनके कहीत स्वर-स्थानों के बीच के अन्तरालों में भुक्तियों की निम्न करने के लिए उन्होंने 'भुक्ति-वीणा' का जो विधान दिया है, वह भी नितांत असमंजस और अवैज्ञानिक है। अस्तु।

हमें आधुनिक मन्द्र पञ्चम के पदों से आरम्भ होने वाले पट्जग्रामिक स्वर-सतक में ही 'सारणा' या अकर्ण करना है। 'सारणा' की क्रिया चार बार करने का भरत का विधान है। महर्षि ने चतुःसारणा ही करने को क्यों कहा? इससे अधिक क्या व्युत्पन्न क्यों नहीं कहा? इसका उत्तर यही है कि सप्त स्वरों में सबसे बड़ा अन्तराल चार भुक्ति का होने के कारण चार बार एक-एक भुक्ति का अकर्ण करना आवश्यक है।

भरत ने पहली सारणा की पहली क्रिया यह बताई है कि चरुवीणा के पञ्चम का एक भुक्ति अकर्ण करके पानी पञ्चम को त्रिभुक्ति बनाकर उस 'पट्जग्रामाभित' वीणा को मध्यमग्रामिकी बना दिया जाए। भरत का यह विधान बहुत ही मन्त्रपूर्ण है और पूरी सारणा-क्रिया इसी पर टिकी हुई है।

हम जानते हैं कि सप्तक में चतुःभुक्ति अन्तर्गल वाले तीन स्वर हैं—पट्ज, मध्यम और पञ्चम। ये तीनों स्वर विशेष महत्त्व रखते हैं। वैदिक गान में इन्हीं स्वरों का स्वरित के रूप में मुख्य स्थान था। गान्धर्व गान में भी यही तीन स्वर आधारशिला के रूप में स्वीकृत हैं। भारतीय ही नहीं, अपितु सारे विश्व के संगीत में स्वर-संवाद के यही अग्रज-स्तम्भ हैं। इन्हीं तीन स्वरों पर सारे संगीत का देह जीवित है। किन्तु इन तीनों में से भरत ने पञ्चम को ही सारणा की सर्वप्रथम क्रिया के लिए क्यों चुना होगा? इसपर विचार करने से भरत की सूक्ष्म और पूर्ण वैज्ञानिकता पर दृढ़ आस्था उत्पन्न होती है। इसलिए इस विषय पर थोड़े से विचार यहाँ प्रस्तुत करना आवश्यक है।

हम जानते हैं कि संगीत के संवाद-तत्त्व में पट्ज-पञ्चम-संवाद का मुख्य स्थान है। पट्जग्राम की रचना इसी संवाद के आधार पर हुई है और इसी संवाद को गंग करके पट्ज-मध्यम-संवाद के आधार पर मध्यमग्राम की रचना की गई है। सारणा क्रिया में गौडस भुक्तियों की सिद्धि के लिए इन दोनों संवादों का आधार लेना आवश्यक है। इसलिए भरत ने 'ग्राम' की भाषा में ही सारणा की विधि बताई है। दोनों वीणाओं पर पट्जग्रामिकी स्वर-व्यवस्था स्थिर कर लेने के बाद सारणा की पहली क्रिया यही बताई गई है कि पञ्चम के एक भुक्ति अकर्ण द्वारा चरुवीणा को मध्यमग्रामिकी बना दिया

जाए ।^१ और उसके बाद अन्य सभी स्वरों का एक-एक श्रुति अपकर्ष कर के वीणा को पुनः पटञ्जप्रामिकी बना देने को कहा गया है । 'ग्राम' की इस भाषा का तात्पर्य समझ लेने से सारणा-प्रक्रिया की संवादात्मक आधार-भूमि का स्पष्ट दर्शन होगा । सारणा-क्रिया के आरम्भ में जब श्रुति का कोई निश्चित नाप हमें शायद नहीं है, उस अवस्था में पूरे सप्तक में पंचम ही एक ऐसा स्थान है जहाँ से हम संवाद जोँच कर एक श्रुति का अपकर्ष कर सकते हैं । पंचम की एक श्रुति उतारने का परिमाण या नाप क्या है, इस समस्या का हल हमें संवाद-तत्त्व में ही इस प्रकार मिल जाता है कि पञ्चम को उतना उतारा जाए जिससे यह ध्रुववीणा के त्रिश्रुति ऋषभ के साथ पटञ्ज-मध्यम भाव से संवाद करे । इस प्रकार संवाद के आधार पर जहाँ हमने पहली सारणा-क्रिया सिद्ध कर ली वहाँ फिर शेष सभी सारणा-क्रियाओं के लिए मार्ग प्रशस्त हो जाता है । पञ्चम के अपकर्ष द्वारा वीणा को मध्यमग्रामिकी बना लेने के बाद अन्य सभी स्वरों का एक-एक श्रुति अपकर्ष करके वीणा को पुनः पटञ्जप्रामिकी बनाना है । अन्य स्वरों के अपकर्ष का नाप अपकृष्ट पञ्चम के आधार पर ही क्रमशः निश्चित किया जा सकता है ।

उदाहरण के लिए, पटञ्ज के अपकर्ष का नाप हम इस प्रकार निश्चित कर सकते हैं कि पटञ्ज को उतना ही उतारा जाय जिससे अपकृष्ट पटञ्ज के साथ यह अकृष्ट पञ्चम पटञ्ज-मध्यम-भाव से संवाद करे । फिर अपकृष्ट पटञ्ज के साथ पटञ्ज-मध्यम संवाद जाँचते हुए मध्यम का अपकर्ष किया जा सकता है । इसी क्रम से सभी स्वरों का एक-एक श्रुति अपकर्ष करके चाल वीणा को पुनः पटञ्जप्रामिकी बनाने के लिए संवाद-सिद्ध प्रक्रिया की कुञ्जी पञ्चम से ही मिल सकती है, और किसी स्वर से नहीं । इसीलिए भरत ने पञ्चम के अपकर्ष को सारणा में सर्वप्रथम स्थान दिया है । चारों सारणाओं में से प्रत्येक सारणा के सात सात सोपानों का जो श्रौश्रौ हम नीचे दे रहे हैं, उससे सारणा प्रक्रिया की संवादमय शृङ्खला का समग्र दर्शन होगा । उस शृङ्खला की पहली कड़ी है—पञ्चम का अपकर्ष और उसी के आधार पर शेष सभी कड़ियों की रचना और अस्तित्व ठिका हुआ है । पञ्चम के अपकर्ष को यह मौलिक स्थान देने में भरत की जो निगूढ़ वैज्ञानिक संवाद-दृष्टि निहित है, उतना प्रकाश समूची सारणा प्रक्रिया में व्याप्त है । पञ्चम के महत्त्व को विभिन्न पद्धतियों से यहाँ पुनः संक्षेप में देलें । यथा—

(१) पटञ्ज पञ्चम संवाद सप्त संवादों में प्रधान है । उसी के आधार पर पटञ्जग्राम की रचना हुई है और उसी को मंग करके मध्यमग्राम बनाया गया है । इसलिए ग्राम-परिवर्तन का मूल धीज पञ्चम ही है ।

(२) स्वरों के अष्टक में पञ्चम ही उत्तरांग का आरंभ स्थान है तथा गुरुत्वं और उत्तरांग को जोड़ने वाला स्वर भी यही है ।

(३) सारणा क्रिया के आरम्भ में जब श्रुति का कोई नाप ग्रहीत मानने के लिए हमारे पास कोई आधार नहीं है, तब पञ्चम का अपकर्ष ही संवाद-दृष्टि से सर्वप्रथम सिद्ध किया जा सकता है, क्योंकि ध्रुव वीणा के त्रिश्रुति ऋषभ के साथ उस अपकृष्ट पञ्चम का पटञ्ज-मध्यम-भाव से संवाद जोँचना सहज संभव है । इसी अपकर्ष के आधार पर पूरी चतुः-

१ वीणा को मध्यमग्रामिकी बनाने का यहाँ पर यही अर्थ समझना चाहिये कि पटञ्जप्रामिक पञ्चम की एक श्रुति उतारने से जो स्वर सप्तक बना, स्वरों को ठीक वैसी ही अवस्था मध्यमग्राम में होती है । इसका यह अर्थ नहीं ही है कि पटञ्जग्राम का आरम्भस्थान स्थिर रहते हुए केवल पञ्चम की एक श्रुति उतारने से ही वीणा पर मध्यमग्राम बन सकेगा । यह जो सारणा-विधि की पहली क्रिया का पहला सोपान मात्र है । वीणा की इसी अवस्था को स्थिर रहते हुए मध्यमग्राम में वादन-क्रिया नहीं हो सकती ।

प्रथम सारणा

पट्टप्राम के अनुसार अवल वीणा ^१ के मेरुदण्ड पर पदों की स्थिति	प्रथम सारणा की सोयन-संख्या	चल वीणा में सारणा-क्रिया से प्राप्त स्वर- स्थान	सारणा-क्रिया से प्राप्त स्वरों की संवाद-शुद्धि जोचने के लिए उपयोगी स्वर-स्थान	
			चल वीणा पर	अवल वीणा पर
० मे० — निपाद	— —	अ० वा० नि०	देखें पाद-टिप्पणी ३	
१ला पदा — वा० निपाद ^३	द्वितीय	अ० पट्	अ० पञ्चम	
२रा पदा — पट्				
३रा पदा — (स्वरसाधारण ^२)	सप्तम	अ० श्रपम	— — —	१वाँ पदा स्वर-साधारण
४था पदा — मध्यम	पञ्चम	अ० गान्धार	अ० निपाद	
५वाँ पदा — गान्धार	— • —	अ० अं० गां०	देखें पाद-टिप्पणी ३	
६ठा पदा — अं० गां० ^३	तृतीय	अ० मध्यम	अ० पट्	
७वाँ पदा — मध्यम				
— — — — —				
८वाँ पदा — पञ्चम	प्रथम	अ० पञ्चम	— — —	त्रिभुति श्रपम
९वाँ पदा — (स्वरसाधारण ^२)	षष्ठ	अ० धैवत	— — —	३रा पदा स्वर-साधारण
१०वाँ पदा — धैवत	चतुर्थ	अ० निपाद	अ० मध्यम	
११वाँ पदा — निपाद				

१. सारणा क्रिया के पूर्व अवल वीणा के सद्य चलवीणा पर भी पदों की यही स्थिति रहेगी, क्योंकि भारत के आदेशानुसार सारणा-क्रिया के पूर्व दोनों वीणा समान बजाई गई हैं और इसीलिए दोनों पर समान रूप से परंपरा-प्राप्त पदें बंधे हुए हैं। जिस प्रकार सन्तुलाय-बादक अपने सुरीले कानों से जाँच कर अपने वाद्य की तारों मिलते हैं, उसी प्रकार साज़ बनाने वाले कारीगर वीणादिक पदें बाजे वाद्यों पर अपने अत्यंत कानों के सहारे परंपरा से पदें बाँधते आए हैं। उसी संवादसिद्ध परंपरानुसार बंधे हुए पदों को, सारणा क्रिया के पूर्व कर्ण-प्रत्यय द्वारा यथास्थान जाँच कर, दोनों वीणाओं की समानता देखकर सारणा-क्रिया आरंभ करें। ध्यान रहे कि पदें बाँधने की यह परंपरा भनपड़ लोगों के हाथ में जाने पर भी अटकतपच्चू नहीं है, अपितु इसे स्वर-संवाद का दृढ़ आधार प्राप्त है। इस परंपरानुसार बंधे पदों पर भरतोक्त पट्टप्रामिक स्वर किस क्रम से मिलते हैं यह प्रस्तुत सारिणी में दिखाया गया है। इसलिए इन स्वर-स्थानों के बारे में अटकतपच्चू कुछ गूढ़ीय मान लेने का प्रयत्न ही नहीं उठता।

२. यह भरतोक्त 'स्वर-साधारण' अन्तर काकली से मिला है। इसकी स्पष्टता विद्वत् स्वरों के प्रकरण में देख लें।

३. भारत में सप्त स्वरों के अन्तरालों की सिद्धि के लिए ही सारणा-क्रिया बजाई है। इसलिए अन्तर काकली या

द्वितीय सारणा

प्रथम सोपान—पद्य का पुनः अन्वय। अचल बीणा के बाकली निपाद के साथ इस अपकृष्ट पद्यम का पद्यपञ्चम भाव से संवाद जींचा जा सकता है।

द्वितीय सोपान—पद्य का पुनः अन्वय। इसकी संवादशुद्धि जींचने के लिए द्वितीय सारणा में अपकृष्ट पद्यम के साथ इस अपकृष्ट पद्य का पद्यपञ्चम भाव से संवाद देखा जा सकता है या अचल बीणा के बाकली निपाद वाले पदों के साथ इसे मिलखा जा सकता है।

तृतीय सोपान—मध्यम का पुनः अन्वय। इसी सारणा के अपकृष्ट पद्य के साथ अपकृष्ट मध्यम का पद्य—मध्यम—संवाद जींच लें। दूसरे शब्दों में यह भी कह सकते हैं कि यह मध्यम अचल बीणा के अन्तरगान्धार में लीन हो जाएगा।

चतुर्थ सोपान—गान्धार का पुनः अन्वय। गान्धार का दुबारा अन्वय करने के लिए बीणा पर किसी नये स्वर स्थान की आवश्यकता नहीं है। मूल श्रवण के पदों पर ही गान्धार की स्थिति हो जाएगी। अचल बीणा में पही पदां श्रवण का ध्यान पाए हुए है। इसी लिए कहा गया है कि द्वितीय सारणा में चल बीणा का गान्धार अचल बीणा के श्रवण में लीन हो जाता है। इस स्वरस्थान की संवाद-शुद्धि जींचने के लिए अचल बीणा के धैवत के साथ इसका पद्यपञ्चम भाव से संवाद देखा जा सकता है।

पंचम सोपान—निषाद का पुनः अन्वय। यहाँ भी गान्धार के अन्वय की भाँति कोई नया पदां अपेक्षित नहीं है। चल बीणा के मूल धैवत के पदों पर निषाद की स्थिति हो जाएगी। इसीलिए भरत ने कहा है कि द्वितीय सारणा में चल बीणा का निषाद अचल बीणा के धैवत में लीन हो जाता है। इस स्वरस्थान की संवाद-शुद्धि पुनः जींचने के लिए अचल बीणा के श्रवण के साथ पद्यपञ्चम भाव से संवाद देखा जा सकता है।

षष्ठ सोपान—धैवत का पुनः अन्वय। इस अन्वय का नाम निमित्त करने के लिए अचल बीणा के गान्धार के साथ पद्य मध्यम-भाव से संवाद जींच लें।

सप्तम सोपान—श्रवण का पुनः अन्वय। इस अन्वय की संवाद—शुद्धि, चल बीणा पर द्वितीय सारणा के अपकृष्ट धैवत के साथ इस अपकृष्ट श्रवण का पद्य—पञ्चम—संवाद देख कर जींच लें।

वसन्ते मित्र 'स्वर-साधारण्य' का अपकर्ष दिखाने का सारणा-क्रिया में प्रयोजन नहीं है। सभी 'स्वर-साधारण्य' सप्त स्वरों के अन्तरालों के ही अन्तर्गत हैं, अतः मुख्य सप्त स्वरों के साथ-साथ इनकी सिद्धि अपने आप हो जाती है। इसीलिए भरत ने इनके अपकर्ष का पद्यकृष्ट करने नहीं किया है। किन्तु तृतीय सारणा में हमें पञ्चम के अपकर्ष का नाम निमित्त करने के लिए प्रथम सारणा के अपकृष्ट काकली निपाद का आशय देना होगा। इसीलिए संवाद जींचने की क्रिया की सिद्धि के लिए केवल प्रथम सारणा की इस सारिणी में अन्तर-काकली का अपकर्ष दिखा दिया गया है। प्रश्न हो सकता है कि अन्तर काकली को किस नाम से उलारा जाए। यहाँ हमें भरत का 'धैवतीकृत गान्धार' पुनः स्मरण करना चाहिए, जिसका अर्थ है कि पद्यपञ्चम का 'सा-रिग' मध्यमश्रावण में 'म-प-ध' बन जाता है। इस पद्यम के आधार पर चल बीणा के अपकृष्ट पद्य को मध्यम मान कर 'म-प-ध' करके कर्षप्रत्यय द्वारा अपकृष्ट अन्तर गान्धार का स्थान पर चल बीणा के अपकृष्ट पद्य के साथ इसका सप्त श्रुति संवाद भी जींचा जा सकता है। इस अपकृष्ट अन्तर गान्धार के साथ पद्यमध्यम संवाद जींच कर काकली निपाद का अपकर्ष किया जा सकता है।

पंचम सोपान—निपाद का पुनः अन्वर्ण । इसका अणुगत गान्धार के साथ पट्ज-पञ्चम संवाद जाँचा जा सकता है ।

षष्ठ सोपान—अथम का पुनः अन्वर्ण । प्रथम सारणा के अणुगत पञ्चम के साथ इसका पट्ज-पञ्चम संवाद जाँचा जा सकता है ।

सप्तम सोपान—धैवत का पुनः अन्वर्ण । चौथी सारणा के अणुगत अथम के साथ पट्ज-पञ्चम-भाव से संवाद जाँच लें ।

चतुर्थ सारणा से यह सिद्ध हुआ कि पट्ज, मध्यम और पञ्चम ध्रुतिश्रुति ही है । यहाँ हमें बारह ध्रुतियों की सिद्धि प्राप्त हुई । गतज्ञ या वचन दे—“चतुर्थ्यां द्वादशध्रुतितामः ।”

चतुर्थ सारणा के सातों सोपानों को संलग्न सारणी में दिखाया गया है । उपर्युक्त रीति से दूसरी, तीसरी और चौथी सारणाओं द्वारा क्रमशः चार, छः, बारह और कुल भिन्नकर बारह ध्रुतियों की सिद्धि हुई और हम निश्चयात्मक रूप से समझ सके कि एक सप्तक में बारह ही ध्रुतियाँ हैं ।

चतुर्थ सारणा

द्वितीय सारणा के फल स्वरूप चक्षुषीया पर स्वर-स्थानों की स्थिति	चतुर्थ सारणा की सोपान-संख्या	चक्षुषीया में चतुर्थ सारणा-क्रिया से प्राप्त स्वर-स्थान	सारणा-क्रिया से प्राप्त स्वरों की संवाद-श्रुति जाँचने के लिए उपयुगी स्वर-स्थान	
			चक्षुषीया पर	अक्षुषीया पर
० मेक	द्वितीय	अप० पट्ज	अप० पञ्चम	निपाद में छीन
१ पट्ज				
२ अथम	षष्ठ	अप० अथम	अ० सा० का अप० पञ्चम	
३ गान्धार	चतुर्थ	अप० गान्धार	दि० सा० का अप० धैवत	
४ मध्यम	तृतीय	अप० मध्यम	मेकस्थित पट्ज	गान्धार में छीन
५ पञ्चम	प्रथम	अप० पञ्चम	मेकस्थित गान्धार	मध्यम में छीन
६ धैवत	सप्तम	अप० धैवत	अप० अथम	
७ निपाद	पञ्चम	अप० निपाद	अप० गान्धार	

तृतीय सारणा

द्वितीय सारणा के मूलरूप चल वीणा पर स्वरस्थानों की स्थिति		तृतीय सारणा की सोरान संख्या	चल वीणा में तृतीय सारणा-क्रिया में प्राप्त स्वरस्थान	सारणा-क्रिया से प्राप्त स्वरों की संवाद-शुद्धि ढाँचने के लिए उपयोगी स्वरस्थान	
				चल वीणा पर	अचल वीणा पर
० —	मेढ़	द्वितीय	अप० पट्ज	अ० पञ्चम	पट्ज में लीन स्वर-साधारण का १वाँ पद
१ —	पट्ज				
२ —	ऋषभ	चतुर्थ	अप० ऋषभ		
३ —	गान्धार	पष्ठ	अप० गान्धार		
४ —	मध्यम	तृतीय	अप० मध्यम	अप० पट्ज	
५ —	पञ्चम	प्रथम	अप० पञ्चम	प्रथम सारणा में अप० ऋ० नि०	
६ —	धैवत	पञ्चम	अ० धैवत		पञ्चम में लीन
७ —	निषाद	सप्तम	अ० निषाद		स्वर-साधारण का २वाँ पद

चतुर्थ सारणा

प्रथम सोपान—पञ्चम का पुनः अपकर्ष । अचल वीणा के मेढ़ के साथ यानी मुक्त तार पर स्थित निषाद के साथ इस अपकृष्ट पञ्चम का पट्ज-पञ्चम-भाव से संवाद जाँचा जा सकता है । चल वीणा का पञ्चम यहाँ अचल वीणा के मध्यम में प्रवेष्ट पा जाता है । इसलिए अचल वीणा के मध्यम के साथ इसकी एकरूपता भी जाँची जा सकती है ।

द्वितीय सोपान—पट्ज का पुनः अपकर्ष । यह पट्ज अचल वीणा के निषाद में लीन हो जाएगा । अचल वीणा में मेढ़ पर निषाद है । इसलिए चल वीणा पर मुक्त तार का नाद ही पट्ज बन जाएगा ।

तृतीय सोपान—मध्यम का पुनः अपकर्ष । यह मध्यम अचल वीणा के गान्धार में लीन हो जाएगा और इसी सारणा के मेढ़ स्थित पट्ज के साथ पट्ज-मध्यम-भाव से संवाद करेगा । अचल वीणा के -११वें पदों पर स्थित निषाद के साथ इसका पट्ज-पञ्चम भाव से संवाद होगा ।

चतुर्थ सोपान—गान्धार का पुनः अपकर्ष । दूररी सारणा के अपकृष्ट धैवत के साथ इसका पट्ज-पञ्चम भाव से संवाद जाँच लें ।

पंचम सोपान—निपाद का पुनः अपकर्ष । इसका अपकृत गान्धार के साथ पट्न-पञ्चम संवाद जाँचा जा सकता है ।

षष्ठ सोपान—अष्टम का पुनः अपकर्ष । अष्टम सारणा के अपकृत पञ्चम के साथ इसका पट्न-पञ्चम संवाद जाँचा जा सकता है ।

सप्तम सोपान—धैवत का पुनः अपकर्ष । चौथी सारणा के अपकृत अष्टम के साथ पट्न-पञ्चम-भाव से संवाद जाँच लें ।

चतुर्थ सारणा से यह सिद्ध हुआ कि पट्न, मध्यम और पञ्चम चतुःश्रुति ही हैं । यहाँ हमें बारह श्रुतियों की सिद्धि प्राप्त हुई । मनन का वचन है—“चतुर्थ्यां द्वादशश्रुतिलाभः ।”

चतुर्थ सारणा के सातों सोपानों को संलग्न सारणी में दिनाया गया है । उपर्युक्त रीति से दूसरी, तीसरी और चौथी सारणाओं द्वारा क्रमशः चार, छः, बारह और कुल भिन्नकर चाईस श्रुतियों की सिद्धि हुई और हम निश्चयात्मक रूप से समझ सके कि एक सप्तक में चाईस ही श्रुतियाँ हैं ।

चतुर्थ सारणा

द्वितीय सारणा के पल्ल स्वरूप चतुर्वीणा पर स्वर-स्थानों की स्थिति	चतुर्थ सारणा की सोपान-संख्या	चल वीणा में चतुर्थ सारणा-क्रिया से प्राप्त स्वर-स्थान	सारणा-क्रिया से प्राप्त स्वरों की संवाद-श्रुति जाँचने के लिए उपयोगी स्वर-स्थान	
			चल वीणा पर	अचल वीणा पर
० मेढ — — — —	द्वितीय	अप० षड्ज	अप० पञ्चम	निपाद में लीन
१ — पट्न — — — —				
२ — अष्टम — — — —	षष्ठ	अप० अष्टम	प्र० सा० का अप० पञ्चम	गान्धार में लीन
३ — गान्धार — — — —	चतुर्थ	अप० गान्धार	दि० सा० का अप० धैवत	
४ — मध्यम — — — —	तृतीय	अप० मध्यम	मे० स्थित षड्ज	
५ — पञ्चम — — — —	प्रथम	अप० पञ्चम	मे० स्थित गान्धार	
६ — धैवत — — — —	सप्तम	अप० धैवत	अप० अष्टम	मध्यम में लीन
७ — निपाद — — — —	पञ्चम	अप० निपाद	अप० गान्धार	

तृतीय सारणा

द्वितीय सारणा के फलस्वरूप चल बीणा पर स्वरस्थानों की स्थिति			चल बीणा में तृतीय सारणा-क्रिया से प्राप्त स्वर-स्थान	सारणा-क्रिया से प्राप्त स्वराँ की संवाद-शक्ति ढाँचने के लिए उपयोगी स्वर-स्थान
			चल बीणा पर	अचल बीणा पर
० —	मेरु			
१ —	पद्म	द्वितीय	अप० पद्म	अप० पद्म
२ —	मध्यम	चतुर्थ	अप० मध्यम	पद्म में लीन
३ —	गान्धार	पष्ठ	अप० गान्धार	स्वर-साधारण का १वाँ पद
४ —	मध्यम	तृतीय	अप० मध्यम	अप० पद्म
५ —	पद्म	प्रथम	अप० पद्म	प्रथम सारणा में अप० का० नि०
६ —	धैवत	पञ्चम	अप० धैवत	पद्म में लीन
७ —	निषाद	सप्तम	अप० निषाद	स्वर-साधारण का २वाँ पद

चतुर्थ सारणा

प्रथम सोपान—पद्म का पुनः अन्वर्ण । अचल बीणा के मेरु के साथ यानी मुक्त तार पर स्थित निषाद के साथ इस अपवृष्ट पद्म का पद्म-मध्यम-भाव से संवाद ढाँचा जा सकता है । चल बीणा का पद्म यहाँ अचल बीणा के मध्यम में प्रवेश पा जाता है । इसलिए अचल बीणा के मध्यम के साथ इसकी एकरूपता भी जाँची जा सकती है ।

द्वितीय सोपान—पद्म का पुनः अन्वर्ण । यह पद्म अचल बीणा के निषाद में लीन हो जाएगा । अचल बीणा में मेरु पर निषाद है । इसलिए चल बीणा पर मुक्त तार का नाद ही पद्म बन जाएगा ।

तृतीय सोपान—मध्यम का पुनः अन्वर्ण । यह मध्यम अचल बीणा के गान्धार में लीन हो जाएगा और इसी सारणा के मेरुस्थित पद्म के साथ पद्म-मध्यम-भाव से संवाद करेगा । अचल बीणा के ११वें पद पर स्थित निषाद के साथ इसका पद्म-पञ्चम भाव से संवाद होगा ।

चतुर्थ सोपान—गान्धार का पुनः अन्वर्ण । दूसरी सारणा के अपवृष्ट धैवत के साथ इसका पद्म-पञ्चम भाव से संवाद ढाँचा लें ।

पंचम सोपान—निपाद का पुनः अन्वर्ण । इसका अपकृत गान्धार के साथ पटञ्ज-पञ्चम संवाद जाँचा जा सकता है ।

षष्ठ सोपान—ऋषभ का पुनः अन्वर्ण । प्रथम सारणा के अपकृत पञ्चम के साथ इसका पटञ्ज-पञ्चम संवाद जाँचा जा सकता है ।

सप्तम सोपान—धैवत का पुनः अन्वर्ण । चौथी सारणा के अपकृत ऋषभ के साथ पटञ्ज-पञ्चम-भाग से संवाद जाँच लें ।

चतुर्थ सारणा से यह सिद्ध हुआ कि पटञ्ज, मध्यम और पञ्चम चतुर्भुति ही हैं । यहाँ हमें बारह भुतियों की सिद्धि प्राप्त हुई । मन्त्र का वचन है—“चतुर्थ्यां द्वादशभुतिनाम् ।”

चतुर्थ सारणा के सातों सोपानों को संलग्न सारणी में दिया गया है । उपर्युक्त रीति से दूसरी, तीसरी और चौथी सारणाओं द्वारा क्रमशः चार, छः, बारह और कुल भिन्नकर बाईस भुतियों की सिद्धि हुई और हम निश्चयात्मक रूप से समझ सके कि एक सप्तक में पारिंशद् ही भुतियाँ हैं ।

चतुर्थ सारणा

द्वितीय सारणा के फल स्वरूप चतुर्वीणा पर स्वर-स्थानों की स्थिति	चतुर्थ सारणा की सोपान-संख्या	चल वीणा में चतुर्थ सारणा-क्रिया से प्राप्त स्वर-स्थान	सारणा-क्रिया से प्राप्त स्वरों की संवाद-शुद्धि जाँचने के लिए उपयोगी स्वर-स्थान	
			चल वीणा पर	अचल वीणा पर
० मेक — — — — —	द्वितीय	अप० पटञ्ज	अप० पञ्चम	निपाद में लीन
१ — पटञ्ज — — — — —				
— — — — —	षष्ठ	अप० ऋषभ	प्र० सा० का अप० पञ्चम	
२ — ऋषभ — — — — —				
— — — — —	चतुर्थ	अप० गान्धार	दि० सा० का अप० धैवत	
३ — गान्धार — — — — —				
— — — — —	तृतीय	अप० मध्यम	मेकस्थित पटञ्ज	गान्धार में लीन
४ — मध्यम — — — — —				
— — — — —	प्रथम	अप० पञ्चम	मेकस्थित नाद	मध्यम में लीन
५ — पञ्चम — — — — —				
— — — — —	सप्तम	अप० धैवत	अप० ऋषभ	
६ — धैवत — — — — —				
— — — — —	पञ्चम	अप० निपाद	अप० गान्धार	
७ — निपाद — — — — —				

यहाँ एक बात पुनः उल्लेखनीय है कि 'आकष्य' क्रिया के लिए हमने पदों का उपयोग किया है। यों तो जैसा कि पहले कहा जा चुका है, 'अपकष्य' के लिए पदें सरवा कर अपना अपेक्षित स्थान पर नए पदें बाँध कर—इन दोनों प्रकार से काम चलाया जा सकता है। किन्तु बार्दोंशुतियों का कर्त्तव्य करने के साथ-साथ 'चामुप' (औलों का) प्रत्यय करने के लिए नये पदें बाँधना ही अधिक प्रयत्न है। चारों सारणाओं में क्रमशः जिस प्रकार बल योणा पर नये स्वरस्थानों (पदों) की स्थापना होती है, इसे संलग्न सारिणी में दिखाया गया है। प्रत्येक सारणा के क्रमिक सोपानों को तो हम देख ही चुके हैं। किन्तु चारों सारणाओं द्वारा चम्बोणा में जो-जो परिवर्तन होते हैं और जिस क्रम से स्वरो के अन्तःस्थलों में श्रुतियों की सिद्धि होती है, उसे विचारार्थ एक साथ, एक ही दृष्टि में देख सकें, इस हेतु से नीचे चारों सारणाओं की सम्मिश्रित सारिणी दी जा रही है।

श्रुति-नाम	अचल योणा पर स्वर-स्थान	चलवीणा पर प्रथम सारणा में स्वर-स्थान	चल योणा पर द्वितीय सारणा में स्वर-स्थान	चलवीणा पर तृतीय सारणा में स्वर-स्थान	चलवीणा पर चतुर्थ सारणा में स्वर-स्थान
० क्षोमिणी	० मेरु - निपाद	० मेरु —	० मेरु —	० मेरु —	० मेरु पङ्क
१. तीरा	—	१ला पदों का.नि.	१ला पदों —	१ला पदों पङ्क	—
२. कुमुद्वती	१ला पदों का.नि.	२रा " —	२रा " पङ्क	२रा " —	—
३. मन्दा	—	३रा " पङ्क	३रा " —	३रा " —	मध्यम
४. छन्दोवती	२रा " पङ्क	४था " —	४था " —	४था " मध्यम	—
५. दयावती	—	—	५वाँ " मध्यम	५वाँ " —	गान्धार
६. रञ्जनी	३रा " (स्वर-सारणा)	५वाँ " मध्यम	६ठा " —	६ठा " गान्धार	—
७. रक्तिका	४था " मध्यम	६ठा " —	७वाँ " गान्धार	७वाँ " —	—
८. रौद्री	—	७वाँ " गान्धार	८वाँ " —	८वाँ " —	—
९. क्रोधा	५वाँ " गान्धार	८वाँ " —	९वाँ " —	९वाँ " —	मध्यम
१०. यन्त्रिका	—	९वाँ " अं. गा.	१०वाँ " —	१०वाँ " मध्यम	—
११. प्रसारिणी	६ठा " अं. गा.	१०वाँ " —	११वाँ " मध्यम	११वाँ " —	—
१२. मीति	—	११वाँ " मध्यम	१२वाँ " —	१२वाँ " —	—
१३. मार्जनी	७वाँ " मध्यम	१२वाँ " —	१३वाँ " —	१३वाँ " —	पंचम
१४. सिद्धी	—	—	—	१४वाँ " पंचम	—
१५. रक्ता	—	—	१४वाँ " पञ्चम	१५वाँ " —	—
१६. सन्दीपनी	—	१५वाँ " पञ्चम	१५वाँ " —	१६वाँ " —	षष्ठ
१७. अलापिनी	८वाँ " पञ्चम	१६वाँ " —	१६वाँ " —	१७वाँ " षष्ठ	—
१८. मन्मती	—	१७वाँ " षष्ठ	१७वाँ " —	१८वाँ " —	निषाद
१९. रोहिणी	९वाँ " (स्वर-सारणा)	१५वाँ " षष्ठ	१८वाँ " —	१९वाँ " निषाद	—
२०. रम्या	१०वाँ " षष्ठ	१६वाँ " —	१९वाँ " निषाद	२०वाँ " —	—
२१. उमा	—	१७वाँ " निषाद	२०वाँ " —	२१वाँ " —	—
२२. क्षोमिणी	११वाँ " निषाद	१८वाँ " —	२१वाँ " —	२२वाँ " —	पङ्क

ऊपर दी हुई सारिणी में नीचे लिखी बातें ध्यान देने योग्य हैं—

(१) प्रत्येक सारणा में नये स्वर-स्थान स्थापित करने यानी नये पदें बाँधने का क्रम वही रहेगा, जैसा कि ऊपर प्रत्येक सारणा के सोपानों में दिखाया गया है।

(२) अपकृत अन्तर गान्धार और काकली निषाद का स्थान केवल प्रथम सारणा में ही प्रयोजनीय है, क्योंकि उसी के आधार पर तृतीय सारणा में पंचम के अपकर्ष का नाम जोड़ा जाएगा। प्रथम सारणा के बाद अन्य सारणाओं में 'अन्तर-काकली' का अपकर्ष दिखाना निष्प्रयोजन है, यह पहले ही स्पष्ट किया जा चुका है।

(३) तृतीय सारणा में ही पदों की वाईस संख्या पूर्ण हो जाती है, किन्तु उसमें पञ्च-धीणा के पदज्ञ, मध्यम और पंचम (चतुःश्रुति स्वर) का अचल धीणा के स्वरों में 'प्रवेश' नहीं होता। इसलिए इन तीनों चतुःश्रुतिक स्वरों के अन्तर्गत सिद्ध करने के लिए चतुर्थ सारणा अपेक्षित है। चतुर्थ सारणा में 'अपकर्ष' का अभिप्राय यही है कि सभी स्वरों की स्थिति पूर्व १ के पदों पर मान ली जाए और मेघ से पुनः पदज्ञग्राहिक स्वर-सतक की स्थापना की जाए। ध्यान रहे कि चारों सारणाओं में प्रत्येक बार धीणा को 'पदज्ञग्राहिकी' बनाने का जो विधान है, वह केवल सारणा-क्रिया में ही प्रयोजनीय है। इसलिए चौथी सारणा में जो यह कहा गया है कि मेरुस्थित निषाद में पदज्ञ लीन हो जाता है, इसका यह अर्थ कदापि न लिया जाए कि पदज्ञग्राम की मूल स्वपञ्च मेरुस्थित नाद से आरम्भ होती है। यह तो चतुर्थ सारणा की क्रिया मात्र है। उस अवस्था में धीणा पदज्ञग्राम में घटन योग्य नहीं हो सकती।

चतुःसारणा के सरल दिग्दर्शन के लिए नीचे एक सारिणी पुनः दी जा रही है।

अचल धीणा पर स्वर (भुति नाम सहित)	चल-धीणा पर सारणा-क्रिया के परिणाम			
	प्रथम सारणा	द्वितीय सारणा	तृतीय सारणा	चतुर्थ सारणा
० (मेघ—खोमिणी-निषाद)	←	←	←	पदज्ञ
१. तीमा			पदज्ञ	
२. कुमुदती		पदज्ञ		मध्यम
३. मन्दा	पदज्ञ	←	मध्यम	गान्धार
४. छन्दोवती ...	←	मध्यम	गान्धार	
५. इषावती ...	मध्यम	←		
६. रज्जनी ...	←	गान्धार		
७. रक्षिका ...	गान्धार	←		
८. रौद्री ...	←			
९. शोषा ...		←	←	मध्यम
१०. वज्रिका		मध्यम	मध्यम	
११. प्रसारिणी	मध्यम			
१२. प्रीति	←	←	←	पञ्चम
१३. मार्जनी ...			पञ्चम	
१४. श्रुति ...		पञ्चम		
१५. रक्ता ...	पञ्चम	←		धैवत
१६. सन्दीपनी ...	←	←	धैवत	निषाद
१७. आलपिनी ...		धैवत	निषाद	
१८. मन्दती ...	धैवत	←		
१९. रोहिणी ...	←	निषाद		
२०. रम्या ...	निषाद			
२१. उग्रा ...				
२२. खोमिणी ...				

शार्ङ्गदेव की चतुःसारणा

हम पहले ही बता चुके हैं कि शार्ङ्गदेव ने 'संगीत रत्नाकर' में चतुःसारणा की विधि भारत से कुछ भिन्न बताई है। मगर हम उनके शब्दों में ही उसे देख लें। वे कहते हैं :—

द्वे वीण्ये सदृशे कार्ये यथा नादः समो भवेत् ।
 तयोर्द्वाविंशतिस्तन्मयः प्रत्येकं साधु चादिमा ॥
 कार्या मन्द्रतमस्थाना द्वितीयोच्चनिर्मनाक् ।
 स्यान्निरन्तरता श्रुत्योर्मध्ये ध्वन्यन्तराश्रुतेः ॥
 अधराधरतीव्रास्तास्तज्जो नादः श्रुतिर्मतः ।
 वीणाद्वये स्वरः स्याद्या तत्र पङ्कजश्चतुःश्रुतिः ॥
 स्थाप्यस्वन्मयं तुरीयायामृषमक्षिश्रुतिस्ततः ।
 पञ्चमीतस्तृतीयायां गान्धारो द्विश्रुतिस्ततः ॥
 अष्टमीतो द्वितीयायां मध्यमोऽय चतुःश्रुतिः ।
 दशमीतश्चतुर्थी स्यात् पञ्चमोऽय चतुःश्रुतिः ॥
 चतुर्दशीतस्तुर्यायां धैर्यतस्त्रिश्रुतिस्ततः ।
 अष्टादश्याष्टमीयायो निपादो द्विश्रुतिस्ततः ॥
 एकविंश्या द्वितीयायां वीणैकात्र ध्रुवा भवेत् ।
 चलवीणा द्वितीया तु तस्यां तन्त्रीस्तु सारयेत् ॥
 स्वोपान्त्यतन्त्रीमानेवास्तस्यां सप्तस्वरा बुधैः ।
 ध्रुववीणास्त्ररेभ्योऽस्यां चलायां से स्वरास्तदा ॥
 एकश्रुत्यपकृष्टा स्युरेवमन्याऽपि सारणा ।
 श्रुतिद्वयलयादस्यां चलवीणागतौ गनौ ॥
 ध्रुववीणोपगतयो रिचयोर्विशतः क्रमान् ।
 तृतीयस्यां सारणायां विशतः सप्तयो रिचौ ॥
 निगमेषु चतुर्था तु विशन्ति सप्तपाः क्रमात् ।
 श्रुतिर्द्वाविंशतावेवं सारणानां चतुष्टयात् ॥
 ध्रुवाश्रुतिषु लोनायामियत्ता ज्ञायते स्फुटम् ।
 अतःपरं तु रक्किन्नं न कार्यमपकर्षणम् ॥

(सं० २० १।३।१०)

अर्थात् "विल्लुङ्ग समान वाद की एक ही दो वीणा ले लें, जिनमें प्रत्येक पर बाईस तारें लगी हों। (उन बाईस तारों में से) पहला तार 'मन्द्रतम' धनि में मित्रावा जाय, (उसके बाद का) दूसरा तार उससे 'मनागुच्च'

पानी कुछ ऊँची ध्वनि में मिलाने और इसी प्रकार कुछ-कुछ ऊँची ध्वनियों में बाईसों तार मिला लिए जाएँ। क्रमशः ऊँची ध्वनि इस प्रकार खींची जाए कि एक तार और दूसरे तार के नाद में 'निरन्तरता' रहे यानी दोनों बादों के बीच भ्रम्य कोई नाद सुनाई न दे। ये 'अधराधर' तार (जो एक के बाद एक जीये होते गये हैं यानी मिनकी लगवाई क्रमशः कम होती चली गई है) क्रमशः 'तीन' (ऊँचे नाद वाले) होते हैं और इनसे उत्पन्न नाद 'ध्रुति' कहलाते हैं।

टि०—इस उद्धरणों में चार बातें विचारणीय हैं—(१) 'मन्द्रतम' (२) 'मनागुच्च' (३) 'निरन्तरता' और (४) 'ध्रुति'। इन पर अब हम क्रमशः विचार करें—

(१) 'मन्द्रतम' का अर्थ टीकाकारों ने यही लगाया है कि 'मन्द्रतम' ध्वनि उसे समझना चाहिए जिससे नीची अन्य ध्वनि रज्जक न हो। यथा—'स मन्द्रतमो यस्मादतीतो मन्द्रोऽन्यो नादो रज्ज्जो न निष्पद्यते।' पहले तार को यदि इस प्रकार 'मन्द्रतम' ध्वनि में मिला लिया जाए तो सारणा-क्रिया में उस तार का 'अपकर्ष' करने की शुंभाश्च ही नहीं रह जाती, क्योंकि उससे अपकृष्ट (नीची) ध्वनि तो रज्जक न होने के कारण संगीतोपयोगी ही नहीं है।

(२) 'मनागुच्च'—इस 'उच्चता' का कोई निश्चित परिमाण शास्त्रदेव ने नहीं बताया है। स्वर-संवाद जो संगीत का प्राण है उसके लिए तो नादों का निश्चित नाप अनिवार्य है। 'मनागुच्च' के अत्यल्पपञ्चु ढंग से कमी संवादी ध्वनियाँ नहीं मिल सकती।

(३) 'निरन्तरता'—ये तारों की ध्वनियों में 'निरन्तरता' की जो शर्त शास्त्रदेव ने लगाई है वह भी अभ्यास-सिद्ध नहीं है, क्योंकि तार मिलाने के अभ्यासी जब यह जानते हैं कि दो तार मिलाने से समय कई एक सूक्ष्म ध्वनियाँ सुनाई पड़ती हैं। ये सूक्ष्म ध्वनियाँ संवादसिद्ध न होने के कारण शास्त्रीय दृष्टि से 'ध्रुतियाँ' नहीं मानी जाती। फिर भी उनका अस्तित्व निर्विवाद है। इसलिए तार मिलाने के लिए नादों की 'निरन्तरता' की शर्त लगाना प्रायशः अनुभव के विशद है और क्रियागत (Practical) रूप से असंभव है।

(४) 'ध्रुति'—विशेष आश्चर्य की बात तो यह है कि शास्त्रदेव ने 'अधराधर' तारों पर अत्यल्पपञ्चु मिले हुए नादों को ही 'ध्रुति' कह दिया है। इससे यह स्पष्ट है कि उन्होंने पहले ध्रुतियों पर ही मान कर फिर स्वरो की 'स्थापना' की है, जब कि भौतिक और शारीरिक प्रक्रिया तो यह है कि संवादसिद्ध स्वरो के अन्तराष्ट्र आँचते हुए 'ध्रुतियों' को सिद्ध किया जाए, जैसा कि भरत ने किया है। ऋषिक निरुक्त के सार्वभौम सिद्धान्त को देखते हुए भी यही मानना पड़ता है कि स्वर के आधार पर ही ध्रुति की सिद्धि हो सकती है। इस दृष्टि से शास्त्रदेव का उपर्युक्त विधान नितान्त चिन्त्य है।

अब हम शास्त्रदेव के उद्धरण के शेष अंश को देख लें। वे कहते हैं—

“तीनों धीमाश्रों पर स्वरो की स्थापना इस प्रकार करनी चाहिए—चतुःध्रुति पञ्च को चौथे तार पर, त्रिध्रुति ऋषभ को सातवें तार पर, द्विध्रुति निषाद को नवें तार पर, चतुःध्रुति अथर्व को सेरहवें तार पर, चतुःध्रुति पद्म को सत्रहवें तार पर, विध्रुति पैतव को सोसवें तार पर और द्विध्रुति निषाद को बाईसवें तार पर स्थापित करना चाहिए।”

टि०—‘मनागुच्च’ की रीति से तथा ‘निरन्तरता’ की शर्त रखते हुए जो बाईस तार मिलाए गए हैं, उन्हीं पर पञ्चमस्य की मखोक्त ध्रुति स्वर-व्यवस्थानुसार चौथी, सातवीं आदि संख्याओं के तारों पर पञ्च ऋषभदि स्वरो की स्थापना करने की शास्त्रदेव ने कहा है। यहाँ ‘स्थापना’ का क्या अर्थ होगा। पूर्वोक्त विचार करने से यही निष्कर्ष निकलता है कि उन २ तारों पर उन २ स्वरो की स्थिति मान ली जाए। अर्थात् ‘मनागुच्च’ और ‘निरन्तरता’ के रहते पहले जो बाईस ध्रुतियाँ मिल गई हैं, उन्हीं पर निश्चित संख्यानुसार स्वरो की स्थिति मान ली जाए। स्वरो की ‘स्थापना’ के समय संवाद-सिद्धि के लिए तारों को उतारने या चढ़ाने की किसी क्रिया का उल्लेख शास्त्रदेव ने नहीं ही किया है।

इसलिए 'स्थापना' का यदि यह अर्थ लगाया जाए कि संवाद बोलते हुए, सातों स्वरों को, अटकलपन्चू मिट्टी हुई तारों पर पुनः मिथना है तो: इस अर्थ की शास्त्रदेव के 'मन्त्रतमप्पाना', 'मनागुच्चव्यनि', 'मिस्तरत्ता' और 'अवरपक्षीया-त्तात्त्वजो नादः भुविर्मताः' इन शब्दों के साथ किसी प्रकार संगति नहीं बैठती, उसके बनाए हुए पूरे टॉचे में यह अर्थ खप नहीं सकता और न ही उसके साथ मेळ खाता है। यदि 'स्थापना' द्वारा स्वरों की संवादमय रूप से मिथाना शास्त्रदेव की अभिप्रेत होता तो उन्होंने सबसे पूर्व सातों स्वरों को ही संवाद बोलकर मिथाने की कहा होता, स्वर से पहले धुतियों मिथाने को जो कहा है, वह न कहा होता।

अब आगे शास्त्रदेव क्या कहते हैं ! देर लें—

“इन दो बीणाओं में से एक तो भुव या अचल रहेगी और दूसरी अग्रभुव या चल होगी। चलबीणा में तारों की 'सारणा' की जायेगी।”

टि०—‘तन्वीस्तु सारयेत्’ यह जो कहा गया है, इसमें ‘सारयेत्’ का अर्थ टीकाकारों ने ‘अपकर्ष’ लिया है—‘सारयेदपकर्षयेत्’। सारणा क्रिया में अपकर्ष ही किया जाया है यह सर्वविदित है, क्योंकि स्वरों के अन्तरालों में धुतियों की गिनती का अणुपेहि-क्रम ही स्वीकृत है और उस अणुपेहि-क्रम के अनुसार धुतियों की सिद्धि स्वरों के अपकर्ष द्वारा ही की जा सकती है। इसलिए ‘सारयेत्’ का ‘अपकर्ष’ अर्थ लेना ही टीकाकारों के लिए स्वाभाविक था, किन्तु वाईस तारों पर जब ‘धुतियाँ’ पहिले से ही मिठी रखी हों, तब अपकर्ष क्रिया का कोई प्रयोजन नहीं रह जाता। सारणा द्वारा स्वरों का जो क्रमशः ‘अपकर्ष’ अभिप्रेत है उसके लिए शास्त्रदेव के ऊपर के शब्दों में कोई स्थान नहीं है, क्योंकि प्रत्येक स्वर की धुतियाँ पहिले से ही तारों पर मिठी रखी हैं। अस्तु, अब हम शास्त्रदेव की चतुःसारणा देख लें।

“पहली सारणा में) सप्त स्वरों की ‘उपान्त्य तन्त्री’ पर बानी अपने अपने तार से पूर्व-पूर्व के तारों पर छे फाला जाहिए। इस प्रकार भुवबीणा के स्वरों की अपेक्षा चलबीणा के स्वर एक-एक धुति अपकृष्ट हो जायेंगे।”

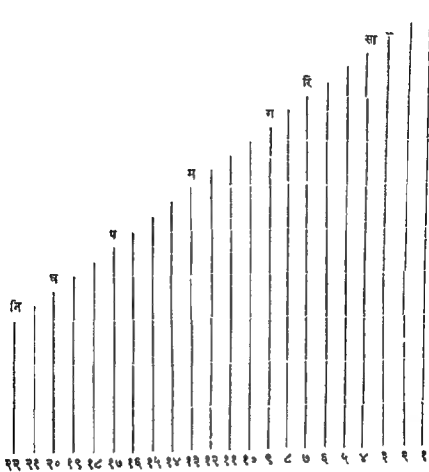
टि०—‘उपान्त्य तन्त्री’ पर स्वरों को ‘छे आने’ का (‘आनेया’ का) यही सारार्थ लिया जा सकता है कि ‘उपान्त्य’ तारों पर स्वरों की स्थिति मान ली जाए। ‘आनेया’—इस कथन से तारों को उतारने की कोई क्रिया यहाँ अभिप्रेत नहीं हो सकती और वह निष्प्रयोजन भी है क्योंकि सभी स्वरों के पूर्व की धुतियाँ पहिले से ही तारों पर मिठी रखी हैं।

“दूसरी प्रकार दूसरी सारणा भी करनी चाहिए। दूसरी सारणा में दो धुतियों का अपकर्ष होने से चलबीणा के गान्धार और निषाद क्रमशः अचल बीणा के कथम और पैवत में मिला जायेंगे। तीसरी सारणा में चल बीणा के कथम पैवत क्रमशः अचलबीणा के पड्डन पंचम में मिला जायेंगे (प्रवेश या जायेंगे)। चौथी सारणा में चलबीणा के पड्डन, मध्यम और पंचम क्रमशः अचलबीणा के निषाद, गान्धार और मध्यम में प्रवेश या जायेंगे। इस प्रकार चार सारणाओं द्वारा वाईस धुतियों की दृष्टता ज्ञात हुई। इसके आगे और अपकर्ष नहीं करना चाहिए, क्योंकि उस से ‘रञ्जिता’ का नाश होगा।”

टि०—दूसरी, तीसरी और चौथी सारणाओं में चलबीणा के जिन ‘स्वरों’ का अचल बीणा के ‘स्वरों’ में प्रवेश बताया गया है, वे सभी ‘स्वर’ अटकलपन्चू मिले हुए तारों पर ‘कलित’ हैं। वे संवादसिद्ध नाद नहीं हैं, यह ऊपर स्पष्ट किया जा चुका है।

यहाँ यह उल्लेखनीय है कि चौथी सारणा में पड्डन के ‘अपकर्ष’ के लिए स्थान नहीं है बानी चौथी सारणा में पड्डन की ‘उपान्त्य’ तार पर छे जाने की गुंजाइश नहीं है, क्योंकि तीसरी सारणा में ही पड्डन प्रथम तार पर पहुँच जाता है। उसके बाद चौथी सारणा में पड्डन के लिए न तो कोई ‘उपान्त्य’ तार है और न ही प्रथम तार को उतार

सकते हैं, क्योंकि यह तो मन्द्रतम ध्वनि में मिला हुआ है और उसका अन्तर्कर्ष शाङ्गदेव के ही 'कथनांतुसार' 'रविष्णु' है। नीचे दिये चित्र से यह बात अधिक स्पष्ट हो जाएगी।



वीणा के मेरुदण्ड पर बार्सेस तारों की यह स्थिति देखने से स्पष्ट होता है कि पट्ट के पूर्व केवल तीन ही तार हैं जो पट्ट की तीन सारणाओं के लिए उपयोगी हैं, चौथी सारणा में पट्ट का निपाद में प्रवेश अपेक्षित है। उसके लिए पट्ट से पूर्व निपाद का तार नहीं है। अतः वीणा वा बार्सेसवा तार निपाद का स्थान पाये हुए है, किन्तु उसमें पट्ट का प्रवेश असंभव है क्योंकि चतुर्थ सारणा में तो बार्सेसवा तार के नाद का आधा नाद यानी मन्द्र निपाद अपेक्षित है और उसका प्रत्यक्ष प्रयोग करने के लिए वीणा पर कोई स्थान नहीं है। शाङ्गदेव की चतुःसारणा-विधि की इस अपूर्णता की ओर सम्भवतः लोगों का कम ध्यान गया है।

शाङ्गदेव की बताई हुई सारणा-विधि के अनुसार प्रत्यक्ष प्रयोग करने में जो मौलिक उल्लंघन सामने आती है, उनका उल्लेख हम ऊपर टिप्पणी के रूप में कर चुके हैं। हमारा एतत्प्रमन्त्री चक्षुः एवमित्येव रूप से नीचे प्रस्तुत है—

१—भरत ने सारणा की पहिली क्रिया में पञ्चम के अन्वर्प को स्थान दिया है और इस प्रकार पूरी सारणा क्रिया की संवादसिद्ध शृंखला की पहली कड़ी स्थापित की है। पञ्चम के अन्वर्प को सर्वप्रथम स्थान देने में भरत की जो निगूढ़ संवाद-दृष्टि निहित है, उसके बारे में हम शृष्ठ ७९-८० पर उल्लेख कर चुके हैं। शाङ्गदेव की सारणा-क्रिया की उस प्रकार का कोई संवादसिद्ध आधार प्राप्त नहीं है। उन्होंने पूर्वापर क्रम रखे बिना सभी स्वरों का अन्वर्प एक साथ कह दिया है। भरत ने 'ग्राम' की माया में जिस सुबोध, सरल और शास्त्रीय रीति से सारणा-क्रिया की विधि बताई है, उस रीति का दर्शन शाङ्गदेव के शब्दों में नहीं होता।

२—सारणा-क्रिया के पूर्व ही अन्दाज से वादस श्रुतियाँ तारों पर मिला ली गई हैं, फिर उन्हें सिद्ध करने या उनकी 'इयत्ता' को शत करने का प्रश्न ही कहाँ उठता है ?

३—श्रुतवीणा पर भी चलवीणा की ही भाँति वादस तार बाँधने को कहा गया है। ऐसी अनुरथा में श्रुतवीणा जिस प्रकार चलवीणा की सारणा प्रक्रिया के लिये 'स्टैंडर्ड' का काम देगी ? इस प्रश्न का कोई उत्तर नहीं मिलता। भरतोक विधि में श्रुतवीणा जिस प्रकार चलवीणा पर स्वरों के अन्वर्प का नाम निश्चित करते समय संवाद बाँचने के लिए आधार या प्रमाणभूत 'स्टैंडर्ड' का काम देती है, वैसा कोई प्रयोजन शाङ्गदेव की श्रुतवीणा द्वारा सिद्ध नहीं होता।

४—स्वर की 'स्थापना' के पूर्व 'ग्रामागुच्च' और 'निरन्तरता' के सहारे वादस तारों पर वादस 'श्रुतियाँ' मिला देने का शाङ्गदेव ने जो विधान दिया है, उसी के कारण कुछ आधुनिक विचारकों में यह भ्रान्त उत्पन्न हुई है कि अभी श्रुतियों का समान (एक-सा) नाप या परिमाण है। यह एक बहुत बड़ा भ्रम है जिसकी विवेचना अगले ही प्रकरण में की जाएगी।

शाङ्गदेव की सारणा-विधि की अस्पष्टता और असंगतता के लिए यदि कोई यह तर्क करे कि प्राचीन ग्रन्थकार अपने-अपने ऐसी 'ग्रन्थियाँ' (गीतें) रचते थे जिनका रहस्य समझना या सुलझाना असंभव-सा होता है, तो यह तर्क वास्तव में ग्रन्थकार की स्मृति न हो कर 'व्यावृत्त' का ही रूप धारण करेगा। और इस प्रकार स्मृति के 'व्याज' (बहाने) से उनकी निन्दा ही प्रस्तुत होगी। ऐसी 'स्मृति' की अपेक्षा तो ग्रन्थकार के साथ न्याय करने का यही सरल मार्ग है कि उनके वचनों की अस्पष्टता को प्राञ्जल भाव से स्वीकार कर लिया जाए। अस्पष्टता का आरोप 'ग्रन्थि-प्रयोग' वाली स्मृति से कहीं अधिक न्यायसंगत है।

इस प्रकार हमने भरत और शाङ्गदेव की बताई हुई सारणा-प्रक्रिया को तुलनात्मक दृष्टि से देखा और यह प्रतीति पा ली कि भरतोक विधि ही शास्त्रीय, त्रिआसिद्ध, वैज्ञानिक, संवादसिद्ध, समझस, शश्व और सुबोध है।

श्रुतियों का मान

चतुःसारणा की विधि द्वारा वाईस श्रुतियों की सिद्धि देख लेने के बाद श्रुतियों के मान या नाप विवेचना आवश्यक है। यह प्रश्न होता स्वाभाविक है कि श्रुतियों का मान सम है या विषम, यानी वाईसों श्रुतियों एक-से नाप की है या भिन्न-भिन्न नाप की? इस प्रश्न पर दो मत हैं—एक समानतावाद और दूसरा असमानतावाद। इस प्रकरण में हम इन दोनों पक्षों पर विचार करेंगे और यह देखेंगे कि कौन-सा पक्ष स्वर-संवाद की सर्वमान्य और सार्वभौम कसौटी पर खरा उतरता है।

हम जानते हैं कि हमारे प्राचीन शास्त्रकारों ने श्रुतियों के मान को नापने-जोखने की कोई गणित-प्रक्रिया नहीं बताई है। उसी उन्हें कोई आवश्यकता भी नहीं थी। किन्तु भरत नाट्यशास्त्र, जिसे अबुना उपलब्ध संगीतशास्त्र-ग्रन्थों में आदिम स्थान प्राप्त है, उसमें वाईस श्रुतियों की संवादमय सिद्धि के लिये चतुःसारणा की जिस विधि का प्रतिपादन किया गया है, उस विधि के आधार पर आज गणित द्वारा प्राचीनोक्त श्रुतियों का मान निश्चित किया जा सकता है। इस आधुनिक गणित-प्रक्रिया का विवरण देने के पूर्व उन गणित विधियों की सामान्य जानकारी दिवायियों के लिए दे देना पड़ि आवश्यक है, जिनका आज मुख्य रूप से उपयोग किया जाता है। ये विधियाँ निम्नोक्त हैं :—

भिन्न-पद्धति अथवा अपूर्णाक पद्धति—इसमें 'सा' से 'सा' तक का अन्तराल १:२ है। इस १:२ के बीच के सभी स्वरांतरालों को भिन्न वाली अपूर्णाक द्वारा दिखाया जाता है। इस पद्धति में स्वरों के अन्तरालों के जोड़-घटाव में यह विशेषता रहती है कि दो अन्तरालों को जोड़ने के लिए उन्हें गुना करना होता है और दो अन्तरालों को घटाने के लिए बड़े में छोटे का भाग दिया जाता है। उदाहरण के लिए सा-र या अन्तराल ३ है और सा-म का ४। अब यदि सा-र के अन्तराल में से सा-म अन्तराल को घटाना हो तो $३ - ४ = -१$ यानी $३ \times \frac{१}{३} = १$ यह म-म का अन्तराल निकल आया। उसी प्रकार सा-म के अन्तराल ४ में यदि म-प का अन्तराल ३ जोड़ना हो तो $४ + ३ = ७$ इस प्रकार सा-म के अन्तराल को म-प अन्तराल से गुना देने पर सा-प अन्तराल ३ निकल आया। इस पद्धति के अनुसार मुख्य स्वरांतरालों को निम्न-लिखित ढंग से भिन्न या अपूर्णाक द्वारा दिखाया जाता है :—

(१) चतुःश्रुतिक स्वर या शुद्ध-स्वर या पारचात्य 'मेजर टोन' = $\frac{१}{१}$ ।

(२) त्रिश्रुतिक स्वर या लघु-स्वर या पारचात्य 'माइनरटोन' = $\frac{१}{२}$ ।

(३) द्विश्रुतिक स्वर या अर्ध-स्वर या पारचात्य 'सेमीटोन' = $\frac{१}{४}$ ।

इन स्वरांतरालों में श्रुतियों का मान भी इस पद्धति के अनुसार भिन्न या अपूर्णाक संख्याओं द्वारा ही दिखाया जाता है।

(२) सेवर्ट-पद्धति—एक फ्रांसीसी वैज्ञानिक के नाम पर इस पद्धति का नामकरण हुआ है। भिन्न या अपूर्णाक पद्धति में दो उलझने सामने आती हैं, एक तो यह कि स्वरांतरालों के जोड़-घटाव के लिए गुणा-भाग करना होता है और दूसरे यह कि भिन्न वाली अपूर्णाक संख्या को देखकर यह कहना कठिन होता है कि कौन-सा अन्तराल बड़ा है और कौन-सा छोटा। इन उलझनों से बचने के लिए 'सेवर्ट' पद्धति बनाई गई है जिसमें दो अन्तरालों को सीधे जोड़ा जाता है या घटाया जाता है और अन्तरालों का छोटा-बड़ापन स्पष्ट दिखाई देता है।

१. 'लारादिम' का अर्थ विवरण 'ध्वनि और संगीत' (लेखक मो० लजिप किशोर सिंह) में पृ० ७२ पर देखा जा सकता है।

इस पद्धति में एक सतक का अन्तराल ३०१ सेवर्ट होता है और मुख्य अन्तरालों का नाप इस प्रकार दिखाया जाता है—

		सेवर्ट
गुरुस्वर	(३)	५१
छ्युन्वर	(१०)	४६
अर्धस्वर	(३६)	२८

सेन्ट पद्धति—वाध्याय वैद्यनिक एलिस की सेण्ट पद्धति में एक सतक का अन्तराल १२०० सेन्ट होता है। इस माप में मुख्य स्वरान्तराल इस प्रकार है—

१ सतक	१२०० सेण्ट
गुरुस्वर	२०३७ "
छ्युस्वर	१८२६ "
अर्धस्वर	१११६ "

सेन्ट का जोड़-घटाव भी सेवर्ट की तरह सीधा होता है। यह पद्धति *Tempered scale* या 'सम-साधृत-मान' के स्वरान्तरालों को निर्दिष्ट करने के लिए अधिक उपयोगी है, क्योंकि उस ग्राम में चारह अर्धस्वर समान नाप के होते हैं।

संगीत के स्वरान्तरों या भुत्पन्तरों को निर्दिष्ट करने की तीनों प्रमुख विधियों का सामान्य परिचय पा लेने के बाद अब हमें समानतावाद और असमानतावाद—इन दोनों पक्षों के अनुसार बाईस ध्रुतियों के गणित-मूल्य निर्धारित करने की प्रक्रिया देख लेनी चाहिए। किन्तु उसके पूर्व एक उल्लेख आवश्यक है जो निम्नोक्त है।

समानतावादियों का मुख्य आधार धातु-देव माने जाते हैं, क्योंकि उन्होंने बाईस तारों पर ध्रुतियों मिलाने के लिए 'मनागुध' और 'निरन्तरता' का जो विधान दिया है, उसका यह अर्थ लगाया गया है कि उन्होंने तारों पर समान रूप से ध्रुतियाँ मिला लेने को कहा है। असमानतावादियों की भरत का आधार प्राप्त है, क्योंकि भरत की संग्राहसिद्ध चतुःसारणा के अनुसार गणित द्वारा ध्रुतियों का विषम नाप सिद्ध होता है। भरत-पद्धति की यह विशेषता आज सर्वमान्य है। किन्तु पं० मातलखण्डे ने भरत की 'प्रमाण-ध्रुति' का अर्थ-विपर्यय करके धातु-देव के साथ-साथ उन पर भी समानतावाद का आरोप लगाया है। यह आरोप और उसका परिहार यहाँ संक्षेप में उल्लेखनीय है। पं० मातलखण्डे कहते हैं—

नाट्यशास्त्रे तथा रत्नाकरमन्येऽपि सर्वथा।

भुतयः स्युः समानास्ता इति संगीतविन्मतम् ॥

(लक्ष्यसंगीत ८)

धर्मात् "नाट्यशास्त्र" और 'रत्नाकर' दोनों ग्रन्थों में ध्रुतियाँ समान हैं, ऐसा संगीतविद् व्यक्तियों का मत है।"

भरत की 'प्रमाण-ध्रुति' का अर्थ-विपर्यास करके पं० मातलखण्डे ने ऐसी मान्यता का प्रचार किया है कि भरत को 'प्रमाणध्रुति' का ही नाप बाईसों ध्रुतियों के लिए समान रूप से अप्रियेय था। (देखें मराठी हि० सं० पक्षति भाग २ पृ० २४)। इस अर्थ-विपर्यय को यथार्थ रूप से समझने के लिए हम भरत के ही शब्द सर्वप्रथम देख लें—

मध्यमप्राप्ते तु श्रुत्यपकृष्टः पञ्चमः कार्यः, पञ्चमश्रुत्युत्कर्षापकर्षाद्वा यदन्तरं मादंवादायतत्वाद्वा तत्प्रमाणश्रुतिः ।

अर्थात्—“मध्यमप्राप्त में पञ्चम को एक श्रुति अपकृष्ट करना चाहिये । पंचम के श्रुति-उत्कर्ष से या श्रुति-अपकर्ष से अथवा ‘मादंय’ (उत्कर्ष) या ‘शापतत्त्व’ (अपकर्ष) से जो अन्तर (उपलब्ध होता है) वह ‘प्रमाणश्रुति’ है ।”

पंचम का ‘अपकर्ष’ और ‘उत्कर्ष’ यहाँ सम्पूर्ण रूप से समझ लेना आवश्यक है । पदज्ञापाम में पंचम चतुःश्रुतिक होता है यानी मध्यम से चौथी श्रुति पर पंचम रहता है । मध्यमप्राप्त में पंचम चौथी श्रुति से अपकृष्ट होकर तीसरी श्रुति पर आ जाता है । इस अपकर्ष का नाम उतना ही होता है जिससे वह अकृष्ट पंचम त्रिश्रुति प्रथम के साथ पदज्ञ-मध्यम माव से संवाद करे । यह पंचम के अपकर्ष का अन्तर हुआ । पंचम का ‘उत्कर्ष’ तब होता है जब प्रथम सारणा की सर्व-प्रथम क्रिया द्वारा यानी पंचम के अपकर्ष द्वारा चतुर्णीणा को मध्यमप्राप्तिकी बनाने के बाद उसे पुनः पदज्ञप्राप्तिकी बनाया जाता है । बीणा को पदज्ञप्राप्तिकी बनाने के लिए यह आवश्यक है कि पंचम को पुनः चतुःश्रुतिक बनाया जाए । अतएव पंचम तामी चतुःश्रुतिक बन सकता है जब कि मध्यम आने स्थान से एक श्रुति उतर जाए और मध्यम की वह चौथी श्रुति पंचम की मिल जाए । मध्यम का अपकर्ष होते ही मध्यम पंचम के बीच पुनः चतुःश्रुति अन्तराल स्थापित हो जाएगा । पंचम के प्रथम अपकर्ष से जो अन्तराल त्रिश्रुतिक रह गया था, वही अन्तराल अब मध्यम के अपकर्ष से पुनः चतुःश्रुतिक बन जाता है तब पंचम का ‘उत्कर्ष’ कहा जाता है । ध्यान रहे कि पंचम का ‘उत्कर्ष’ मध्यम पंचम के बीच के अन्तराल से ही सम्बन्ध रखता है ; उससे पंचम का स्थान-परिवर्तन अभिप्रेत नहीं है, जबकि अपकर्ष द्वारा तो पंचम का स्थान स्थिर होता है और उसी श्रुति के कारण पञ्चम-मध्यम का अन्तराल त्रिश्रुतिक रह जाता है ।

पञ्चम के ‘अपकर्ष’ और ‘उत्कर्ष’ को समझ लेने के बाद मत्त की ‘प्रमाण-श्रुति’ का रगशीकरण सत्य हो जाता है । पञ्चम को त्रिश्रुतिक बनाने के लिए बिना अपकर्ष करना होता है, उन्हीं उतना ही मध्यम का अपकर्ष करने से पञ्चम का ‘उत्कर्ष’ होता है । इसीलिए मत्त ने कहा है कि पञ्चम के ‘उत्कर्ष’ या ‘अपकर्ष’ का जो ‘अन्तर’ या नाश है, (वह एक-सा है और) वही ‘प्रमाण-श्रुति’ है, अर्थात् वह ‘अन्तर’, ‘प्रमाण’ है और वही श्रुति है । ‘प्रमाण’ के दो अर्थ हैं :—

(१) नाश—‘महृष्टं भीमतेजनेन हवि प्रमाणम्’ ।

अर्थात्—बिनाके द्वारा प्रकृष्ट रूप से मापा जाए, वह प्रमाण है ।

(२) ‘हैंडर्ड’ या प्रमाणभूत ।

यहाँ दूसरा अर्थ ही अभिप्रेत है, क्योंकि नाश का अर्थ तो ‘अन्तर’ से ही निकल आता है । यदि मत्त को ऐसा अभिप्रेत होता कि श्रुति का यह एक ही नाश है तब तो वे कह सकते थे कि ‘यदन्तरं तत्पुतिः’ । उन्होंने ‘प्रमाण श्रुति’ ऐसा जो कहा है, उसका यही तात्पर्य है कि पञ्चम के उत्कर्ष या अपकर्ष का जो अन्तर या नाश है, वह हैंडर्ड श्रुति है । इस नाश को ‘हैंडर्ड’ मानने के दो आधार हैं :—

(१) पदज्ञप्राप्तित्व ‘बीणा’ को ‘मध्यमप्राप्तिकी’ बनाने के लिये पञ्चम का जो ‘अपकर्ष’ करना होता है, उस अपकर्ष का नाश और मध्यमप्राप्तिकी बीणा को पुनः पदज्ञप्राप्तिकी बनाने के लिए पञ्चम का जो ‘उत्कर्ष’ करना होगा है उस उत्कर्ष का नाश ये दोनों समान हैं । बीणा पर उभय प्राय की सिद्धि करने का साधन यही नाश है, इसलिए वह प्रमाण श्रुति है ।

(२) सारणा-प्रकरण में हम देख चुके हैं कि सारणा-क्रिया के आरम्भ में जब श्रुति का कोई भी नाश हमें श्रव नहीं है, उस अवस्था में पञ्चम का अपकर्ष ही एकमात्र ऐसी क्रिया है, जिसमें ‘अपकर्ष’ का नाश, प्रथम-पञ्चम-संवाद के आधार पर निश्चित किया जा सकता है । इस ‘अपकर्ष’ के बाद बीणा को पुनः पदज्ञप्राप्तिकी बनाने के लिए पञ्चम का

‘उत्कर्ष’ (यानी मध्यम का एक श्रुति अपकर्ष) किया जाता है । इस ‘उत्कर्ष’ का नाप भी अपकर्ष मितना ही है । इस नाप को ‘स्टैंडर्ड’ इसीलिए कहा गया है क्योंकि पूरी सारणा-क्रिया का अ.धार-स्तम्भ यही ‘अपकर्ष’ और ‘उत्कर्ष’ की त्रिया है । इसके बिना सारणा-क्रिया में अग्रसर होना अरुभव है । इसीलिए पञ्चम के इस ‘अपकर्ष’ या ‘उत्कर्ष’ के नाप को या ‘अन्तर’ को प्रमाण भुति कहा है । सारणा-क्रिया की इस पहिली कड़ी से आरंभ करके जब आगे बढ़ेंगे तब द्वितीय और तृतीय सारणा में ध्रुति के अन्य दो नाप सामाविक रूप से उपलब्ध हो जाएंगे, क्योंकि द्वितीय सारणा में सखीणा के गान्धार निपाद अचल बीणा के ऋषभ-धैवत में लीन हो जाते हैं और तृतीय सारणा में सख बीणा के ऋषभ-धैवत अचल बीणा के पङ्कज-पञ्चम में लीन हो जाते हैं । द्वितीय और तृतीय सारणाओं के संकष में यह सुस्पष्ट विधान रहने के कारण द्वितीय और तृतीय अपकर्ष का नाप निश्चित करने में कोई कठिनाई नहीं होती । प्रथम अपकर्ष का नाप पञ्चम से ही निश्चित होता है, इसीलिए पञ्चम के ‘अपकर्ष’ और ‘उत्कर्ष’ के नाप को मूल ने ‘प्रमाण-भुति’ कहा है । अब तब प्रथम अपकर्ष का नाप ज्ञात न हो, तब तक द्वितीय और तृतीय अपकर्ष करना असंभव है, इसलिए यह प्रथम अपकर्ष ‘प्रमाण’ या ‘स्टैंडर्ड’ है ।

ऊपर की विवेचना से यह स्पष्ट हुआ होगा कि ‘प्रमाण-भुति’ का यह अर्थ कदापि नहीं है कि सभी ध्रुतियों का यह एक ही नाप है । ‘प्रमाण-भुति’ से यह तात्पर्य निकलना कि सभी ध्रुतियों का यही एक नाप मूल की अभिप्रेत था, यह तो मूल के साथ निराल्प अन्वय करना होगा । अने पूर्वग्रह के अनुसार किसी ग्रन्थकार के शब्दों का अर्थ-परिचालन करना कहीं तक न्याय कहला सकता है । अब हम ध्रुतियों के ना को समानतावाद और अमानतावाद इन दोनों पक्षों के दृष्टि-कोण से देख लें ।

(१) समानतावाद

जैसा कि पहले कहा जा चुका है, इस पक्ष के मुख्य आधार शार्ङ्गदेव हैं । उन्होंने चतुःसारणा की विधि में बाईसों तारों को ‘मनगुच्छ’ और ‘निरन्तरता’ के सहारे मिश्र लेने का जो विधान दिया है, उसी के आधार पर ध्रुतियों के सम मान की कल्पना हुई है । समानतावाद के अनुसार ध्रुतियों का ना निश्चित करने की गणित-विधि नीचे के उद्धरण में दी जाती है ।

“यदि शार्ङ्गदेव के संकेत पर ध्रुतियों का मान एक दूसरे के बराबर माना जाए तो एक सप्तक, सप्तार्ध— सा—सा का अन्तराल २२ समान भागों में बँट जाता है । भिन्न-पद्धति में सा—सा का अन्तराल २ होता है । इसलिए २२ ध्रुतियों का परस्पर गुणा करने से २ के बराबर होना चाहिये । अर्थात् यदि एक ध्रुति के मान को ‘श’ मान लिया जाए तो—

$$(श \times श \times \dots \times श \text{ बाईसवर्ष } श) = २$$

$$या (श)^{२२} = २$$

$$या श = २२\sqrt{२}$$

अर्थात् एक ध्रुति का अन्तराल २ के बाईसवर्ष मूल के बराबर हुआ । यह मूल निकालने पर ।

$$श = १.०३२ = ३३३$$

पर सेवर्ट की पद्धति से यह सारी गणना बड़ी सरल हो जाती है । इसविषय ऊपर भिन्न का संकेत करके सब आगे सेवर्ट में ही गणना की जाएगी ।

अधु, सा - सा का अन्तराल २०३ सेवर्ट होता है। इसलिये एक ध्रुवि का अन्तराल
 $\text{सा} = \frac{203}{2} = 101.5 \text{ सेवर्ट}।$

इस हिसाब से

चतुःध्रुविक स्वर = $12^{\circ} 30' \times 4 = 51^{\circ} 0'$ सेवर्ट

त्रिध्रुविक स्वर = $12^{\circ} 30' \times 3 = 37^{\circ} 30'$,,

द्विध्रुविक स्वर = $12^{\circ} 30' \times 2 = 25^{\circ} 0'$,,

आधुनिक स्वरों के साथ तुलना करने पर पता चलता है कि चतुःध्रुविक स्वर शुष्कस्वर (मेजर टोन) से लगभग चार सेवर्ट ऊँचा है; त्रिध्रुविक स्वर सपुष्कस्वर (माइनरटोन) से लगभग ५ सेवर्ट नीचा है और द्विध्रुविक स्वर भारस्वर (सेमीटोन) के लगभग बराबर है। इस हिसाब से शार्ङ्गदेव का शुद्ध मीमा ऐसा निकलता है —

सा	रि	ग	म	प	ध	नि	सा
०	४१'१	९८'५	१२२'३	१७८'१	२१४'२	२४९'९	३०३

इसमें 'म' ॥ मध्यम से लगभग ९ सेवर्ट नीचा और 'प' दृष्ट पंचम से २ सेवर्ट ऊँचा है। ग और नि भी आधुनिक कोमल ग और कोमल नि से लगभग १० सेवर्ट उतरे हुए हैं। ये ग उँचे और नि उँचे से भी लगभग ५ सेवर्ट छोटे हैं।

इस स्वर-प्रबन्ध में, जो किसी भी ज्ञात स्वर-प्रबन्ध से नहीं मिलता, विचारने की मुख्य बात यह है कि इसका चतुःध्रुविक अन्तराल शुष्कस्वर से भी $12^{\circ} 30'$ सेवर्ट या लगभग एक 'कोमा' ऊँचा है। यह शुरावर मध्यम कीर पंचम का अन्तराल है और वे दोनों ही स्वर प्राकृतिक हैं जो सभी देशों की रसनी कानों में एक से पाए जाते हैं। इसलिये यह मानना पड़ता है कि शार्ङ्गदेव जैसे काव्यायें इसके साथ में सुदि नहीं कर सकते। जो हो, इसमें कोई शङ्का नहीं कि शार्ङ्गदेव की ध्रुवियों शुद्ध गणित की दृष्टि से स्यात्तर नहीं हैं और न ही इनका अपर सम-साधत मीमा की रचना हो या, जो प्राकृतिक पाश्चात्य संगीत में संहति की एक विशेष समस्या लेकर बर्हिस्त हुआ है।^१

('ध्वनि और संगीत' पृ० १७०-७१)

शार्ङ्गदेव की चन्द्र-सारणा-विधि में उल्लिखित 'मनागुच' और 'नित्वरता' के आधार पर आधुनिक युग में 'समानतावाद' भी जो कल्पना की गई है, उस का गणितरूप हम ने ऊपर के उद्धरण में देखा और उस से प्रांत 'करी' की निकलता भी देखा। स्वर-संवाद के सार्वभौम और वैश्वक सिद्धान्त का यहाँ ऐसा पोर उल्लेख होता हो, उन कल्पना की आरम्भगतता स्वयंसिद्ध है। इस कल्पना के लिए शार्ङ्गदेव के शब्दों में अनेकायें हैं ऐसा करने वाली का प्रत्याख्यान (सुंद गन्ध) करने के लिए शार्ङ्गदेव के अपने शब्दों में से अथवा टीकाकारों की भाषा में तो कोई सामग्री उपलब्ध नहीं होती यह सत्य है। साथ ही एक और बात उल्लेखनीय है कि ध्रुवियों के सम मान की गणना कराता पर करना भी ही संभव हो, किन्तु प्रत्यक्ष प्रयोग में सम नाप से तागे पर ध्रुवियों मिलाना करीबान से अक्षम है। ना तो स्वर-संवाद के आधार पर हो काम कर सकता है। गणित के सम नाप को जान नहीं दी सिद्ध कर सकता।

शार्ङ्गदेव के 'मनागुच' और 'नित्वरता' से सम या विषम किसी भी नाप का ढीबा अर्थ नहीं निकलता, इसलिये सम नाप का अर्थ लेकर कहीं हम 'प्लानकर' जैसे विज्ञान और आकर ग्रन्थ के प्रणेता के साथ अन्वयन कर बैठें इसी विवेक बुद्धि के यतीभूत होकर हमने शार्ङ्गदेव की चन्द्र-सारणा-विधि की उल्लंघनों की समझते हुए भी 'मन-मारी' के पृ० ८५-१८०-८१ पर शार्ङ्गदेव का पक्ष लेते हुए ऐसी स्थापना करने का यत्न किया या कि ध्रुवियों का सम मान स्वीकार करने से

जो संवाद-विद्वद् 'धर' मिलते हैं, वे उन्हें कभी भी अगीष्ट नहीं रहे होंगे, किन्तु साथ ही यह भी सत्य है कि वाङ्मय के शब्दों में किसी संवाद-विद्वद् प्रक्रिया को स्थान नहीं मिलता है। 'संगीत रत्नाकर' के तत्संस्थो अंश का पुनः २ परिशीलन करने से और पूरी गहराई में उतर कर विचार करने से अब हम दृढ़ता से इसी निष्कर्ष पर पहुँचे हैं कि वीणा के तारों पर स्वरों की रत्नाकरों 'स्थापना' से तार मिलने की किसी संवाद-विद्वद् प्रक्रिया का अर्थ नहीं लिया जा सकता है। उसी निष्कर्ष को हमने चतुःसारणा प्रकरण में निर्माकभार से लेपयत्न कर दिया है।

किसी भी ग्रन्थकार के लेखन में पूर्वे-विधि की अपेक्षा पर-विधि ही दृढ़वान् होती है। इसलिए प्रस्तुत ग्रन्थ में लेपयत्न हमारे विचारों को ही 'पर-विधि' समझ कर सदनुसार मान्यता दी जाए, ऐसा पाठकों से अनुरोध है।

(१) असमानतायाद

इस पक्ष के आधार भरत हैं। भरत की चतुःसारणा में निम्नोक्त रीति से श्रुतियों का विराम मान प्रमाणित होता है। भरतोक्त विधि के अनुसार हमें स्वरों का मान पहले निश्चित करना है और उसके बाद स्वर-मान के आधार पर ही श्रुतियों का नाप निजालना है। स्वरों का मान निश्चित करने के लिए हमें निम्नलिखित संवाद-विद्वद् अन्तराल ध्यान में रखने होंगे :—

$$(१) सा - प अन्तराल = ३ - त्रयोदश श्रुति$$

$$(२) सा - म ,, = ३ - नव श्रुति$$

$$(३) सा - ग ,, = ३ - सप्त श्रुति$$

$$(४) सा - ग् ,, = ३ - पञ्च श्रुति$$

पञ्चम-मध्यम के चतुःश्रुति अन्तराल का मान 'सा - प' अन्तराल में से 'सा - म' अन्तराल को घटाने से मिल जाएगा। यथा— $३ - ३ = ०$ यह चतुःश्रुति अन्तराल का मान हुआ। त्रिभुति अन्तराल का मान निकालने के लिए सा - प अन्तराल पहले निकाल लें। सा - प अन्तराल निकालने के लिए सा - म अन्तराल को सप्तश्रुति अन्तराल के मान से गुणा करें। सा - म अन्तराल = ३, सप्तश्रुति अन्तराल = ७ इसलिए सा - प अन्तराल = $३ \times ७ = २१$ । पञ्चम-धैवत का त्रिभुति अन्तराल निकालने के लिए सा - प अन्तराल में से सा - प अन्तराल घटाना होगा। इसलिए प - प अन्तराल = $२१ - ३$ यानी १८ । द्विभुति अन्तराल का मान निकालने के लिए सा - रि अन्तराल पहले निकाल लें और सा - रि अन्तराल में से सा - प अन्तराल घटा दें। निषाद का मध्यम से नव श्रुति अन्तराल है। इसलिए सा - रि अन्तराल निकालने के लिए सा - म अन्तराल में पुनः नवश्रुति अन्तराल जोड़ दें। इसलिए सा - रि अन्तराल = $१८ + ३ = २१$ । इसलिए द्विभुति अन्तराल = सा - रि अन्तराल—सा - प अन्तराल यानी $२१ - ३$ यानी १८ । इस प्रकार स्वरों का निम्नलिखित मान निश्चित हुआ।

$$(१) चतुःश्रुति अन्तराल = ३$$

$$(२) त्रिभुति ,, = १८$$

$$(३) द्विभुति ,, = १८$$

ये मान निश्चित हो जाने पर भरत का षड्जग्राम इस प्रकार बनता है :—

सा	रि	ग	म	प	ध	नि	सा
१	१८	३६	५४	७२	९०	१०८	२
१	१८	३६	५४	७२	९०	१०८	२

इस प्रकरण के आरंभ में बताया जा चुका है कि सेवर्ट पद्धति के अनुसार ये स्वरान्तराल इस प्रकार दिखाये जाते हैं :—

पट्टग्रामिक पट्ट का पदां मेरु से चौथी भुति पर है और त्रिभुति श्रम के पूर्व इस 'स्वर-साधारण' का पदां मेरु से छठी भुति पर है। यह पदां परंपरा से एक स्वर-स्थान के रूप में स्वरुत चला आ रहा है और मूल ने 'स्वर-साधारण' के रूप में इस स्थान का विशेष उल्लेख किया है। ऐसी अवस्था में पट्टग्रामिक पट्ट से इस 'स्वर-साधारण' का दिश्रुति अन्तराल $\frac{1}{2}$ सिद्ध होना ही चाहिए। तभी बीणा के मेरु से इस का पट्टभुति का संवादात्मक अन्तराल $\frac{1}{2}$ सिद्ध होगा। मेरु से पट्ट का चतुःभुति अंतराल $\frac{3}{4}$ और पट्ट से इस स्वर-साधारण का दिश्रुति अन्तराल है $\frac{1}{2}$ । इन दोनों को जोड़ने से ही $\frac{1}{2} + \frac{3}{4} = \frac{5}{4}$ हो सकता है $\frac{5}{4} \times \frac{1}{2} = \frac{5}{8}$ । उसी प्रकार अम्र चैवत के बीच भी समझना चाहिए। भुति की जो क्रम ऊपर रखा गया है, उस में पट्ट-श्रम और पञ्चम-चैवत के त्रिभुति अन्तराल $\frac{1}{2}$ को एक इकाई माना गया है। किन्तु इन त्रिभुति अन्तरालों के बीच में एक-एक दिश्रुति स्वर भी विद्यमान है। आधुनिक स्वर-नामों के अनुसार यह मन्द्र योमल चैवत और मध्य योमल गान्धार का स्थान पाता है। मेरु के साथ तीसरे पदे का और पट्टग्रामिक मध्यम (अधुनिक पट्ट) के साथ नवें पदे का पट्टभुति संवाद सिद्ध होना ही चाहिए। इस संवाद-सिद्धि के लिए यह आवश्यक है कि इन दोनों 'स्वर-साधारण' के अन्तराल का मान $\frac{1}{2}$ हो। मूल की चतुःसारणा विधि के आधार पर पट्टग्रामिक भुति-क्रम नियत करने के जो प्रयत्न आज तक हुए हैं, उन में इन दो स्वरों की सिद्धि को ध्यान में नहीं रखा गया है। उस प्रचलित प्रक्रिया से भी विद्यार्थी अविरतित न रहे इसलिए ऊपर उसी गणित-प्रक्रिया को प्रथम दिशा दिया गया है। उस प्रक्रिया के अनुसार ऊपर पट्ट-श्रम और पञ्चम-चैवत के अन्तराल $\frac{1}{2}$ की एक साथ यानी एक इकाई मान कर सिद्ध किया गया है। इन त्रिभुति अन्तरालों के बीच में जिन दो दिश्रुतिक स्वर-स्थानों का अभी उल्लेख किया गया, उन्हें सिद्ध करने की इस प्रक्रिया में आवश्यकता नहीं समझी गई थी। इसलिए ये दो अन्तराल वहाँ सिद्ध नहीं हो पाए हैं। यथा :—

(चतुःसारणा के अवरोहि-क्रम से) त्रिभुति अन्तराल = कोमा + लीमा + ल० अ० यानी $\frac{1}{4} \times \frac{1}{2} \times \frac{1}{2} = \frac{1}{8}$ इसी को आरोहि-क्रम में रत कर देखने से $\frac{1}{8} \times \frac{1}{2} \times \frac{1}{2} = \frac{1}{8}$ अब इस त्रिभुति अन्तराल के बीच यदि प्रथम दो भुतियों को लेकर एक पृथक् स्वरान्तराल बनाएँ तो $\frac{1}{8} \times \frac{1}{2} = \frac{1}{16}$ यह अन्तराल बनता है। ऊपर दिखाया जा चुका है कि दिश्रुति स्वरान्तराल में ली + को रहता है तभी वह $\frac{1}{8}$ बनता है। इसलिए ऊपर के त्रिभुति अन्तराल के बीच में दिश्रुति स्वरान्तराल सिद्ध करने के लिए भुतियों का निम्नलिखित क्रम अपेक्षित है :—

ली + को + ल० अ० यानी $\frac{1}{8} \times \frac{1}{2} \times \frac{1}{2} = \frac{1}{8}$ त्रिभुति अन्तराल $\frac{1}{8}$ तो इस क्रम से भी अविकल रहता है, किन्तु इससे त्रिभुति अन्तराल के आरम्भ में $\frac{1}{8}$ भी बन जाता है। त्रिभुति अन्तराल में से दिश्रुति अन्तराल घटा देने से $\frac{1}{8} - \frac{1}{8} = 0$ यानी $\frac{1}{8} \times \frac{1}{2} = \frac{1}{16}$ यह तीसरी भुति का मान निकल आता है।

इस भुति-क्रम से पट्ट-श्रम और पञ्चम चैवत के अन्तरालों के बीच स्वर साधारण का दिश्रुतिक अन्तराल भी सिद्ध हो जाता है और मेरु से तथा पट्टग्रामिक मध्यम से इन दोनों स्वर-साधारणों का पट्टभुति संवादात्मक अन्तराल $\frac{1}{2}$ भी प्राप्त होता है।

'प्रणव-मास्ती' में पृ० २१७ पर पट्टग्राम के भुति-क्रम के आन्दोलन प्रमाण सहित जो सारिणी दी गई है, उसमें भी पट्ट-श्रम और पञ्चम चैवत के त्रिभुति अन्तरालों को समग्र रूप से ही लिया गया है, बीच के दो स्वर-साधारणों की सिद्धि की यहाँ अपेक्षा नहीं रखी गई थी, इसलिए प्रस्तुत विवरण के अनुसार पट्टग्रामिक भुति-क्रम की सारिणी यहाँ पुनः दी जा रही है। त्रिभुतिक अन्तरालों के बीच में जिस भरतोक विशेष 'स्वर-साधारण' का नवीन उल्लेख ऊपर किया गया है, उसकी भी सिद्धि इस सारिणी में प्राप्त होगी।

ध्यान रहे कि त्रिभुतिक अन्तराल में जो भुति-क्रम अभी नियत किया गया, उसके अनुसार ऋषभ-चैवत का प्रथम अर्धकर्म कोमा न होकर लघु अर्धस्वर होगा, दूसरा अर्धकर्म लीमा न होकर योमा होगा और तीसरा अर्धकर्म लघु अर्धस्वर न होकर लीमा होगा।

पट्टजग्राम का श्रुतिक्रम (छन्दोबली से छन्दोबली तक)

श्रुति-संख्या और नाम	भुत्यन्तरो का क्रम	भुत्यन्तरो का गुणोत्तर प्रमाण	आन्दोलन प्रमाण	पट्टजग्राम के स्वर-स्थान	श्रुतियों का परस्पर संवाद-संगन्ध	स - प भाव से संवादी श्रुतियाँ
१. लीमा	लीमा	२१६	२१६	का, निपाद	$3 \times 4 = 12$	१४. छिती
२. कुमुदती	लघु अर्ध०	२२५	२२५		$5 \times 3 = 15$	१५. रक्ता
३. मन्दा	लीमा	२३४	२३४		$3 \times 6 = 18$	१६. संदीपनी
४. छन्दोबती	काभा	२४०	२४०		$4 \times 5 = 20$	१७. आलापिनी
५. दयावती	लीमा	२५२	२५२	स्वर-सा वारण	$1 \times 2 \times 3 \times 4 = 24$	१८. मन्दती
६. रजनी	कोमा	२५६	२५६		$2 \times 3 \times 4 = 24$	१९. रोहिणी
७. रक्षिका	लघु अर्ध०	२६३	२६३		$3 \times 4 \times 5 = 60$	२०. रम्या
८. रीझी	लीमा	२७५	२७५		$1 \times 2 \times 3 \times 4 \times 5 = 120$	२१. उमा
९. क्रोधा	कोमा	२८८	२८८	गान्धार	$1 \times 2 \times 3 \times 4 = 24$	२२. क्षोभिणी
१०. यज्ञिका	लीमा	३००	३००		$3 \times 4 \times 5 = 60$	२३. वीणा
११. प्रसारिणी	लघु अर्ध०	३१६	३१६		$4 \times 5 \times 6 = 120$	२४. कुमुदती
१२. मीति	लीमा	३२०	३२०		$1 \times 2 \times 3 \times 4 \times 5 = 120$	२५. मन्दा
१३. मार्जनी	कोमा	३२४	३२४	मध्यम	$2 \times 3 \times 4 = 24$	२६. छन्दोबती
१४. छिती	कोमा	३३०	३३०		$3 \times 4 \times 5 = 60$	२७. लीमा
१५. रक्ता	लघु अर्ध०	३३६	३३६		$4 \times 5 \times 6 = 120$	२८. कुमुदती
१६. छन्दोबती	लीमा	३४०	३४०		$1 \times 2 \times 3 \times 4 \times 5 = 120$	२९. मन्दा
१७. आलापिनी	कोमा	३४५	३४५	पञ्चम	$2 \times 3 \times 4 = 24$	३०. छन्दोबती
१८. मन्दती	लीमा	३५२	३५२		$3 \times 4 \times 5 = 60$	३१. दयावती
१९. रोहिणी	कोमा	३६४	३६४		$4 \times 5 \times 6 = 120$	३२. रजनी
२०. रम्या	लघु अर्ध०	३७०	३७०		$1 \times 2 \times 3 \times 4 \times 5 = 120$	३३. रक्षिका
२१. उमा	लीमा	३७५	३७५	स्वर-सा वारण	$2 \times 3 \times 4 = 24$	३४. रीझी
२२. क्षोभिणी	कोमा	३८४	३८४		$3 \times 4 \times 5 = 60$	३५. क्रोधा
२३. वीणा	कोमा	३९२	३९२		$4 \times 5 \times 6 = 120$	३६. यज्ञिका
२४. कुमुदती	लघु अर्ध०	४००	४००		$1 \times 2 \times 3 \times 4 \times 5 = 120$	३७. प्रसारिणी
२५. मन्दा	लीमा	४०५	४०५	गान्धार	$2 \times 3 \times 4 = 24$	३८. मीति
२६. छन्दोबती	कोमा	४१६	४१६		$3 \times 4 \times 5 = 60$	३९. मार्जनी
२७. लीमा	लीमा	४२०	४२०		$4 \times 5 \times 6 = 120$	
२८. कुमुदती	लघु अर्ध०	४२५	४२५		$1 \times 2 \times 3 \times 4 \times 5 = 120$	
२९. मन्दा	लीमा	४३०	४३०	पञ्चम	$2 \times 3 \times 4 = 24$	
३०. छन्दोबती	कोमा	४३५	४३५		$3 \times 4 \times 5 = 60$	
३१. लीमा	लीमा	४४०	४४०		$4 \times 5 \times 6 = 120$	
३२. कुमुदती	लघु अर्ध०	४४५	४४५		$1 \times 2 \times 3 \times 4 \times 5 = 120$	

१. यहाँ पर लीमा से लेकर छन्दोबती तक क्रमशः जो चार श्रुतियाँ दिखाई गई हैं, वे सप्तक के एक तार पट्टज की श्रुतियाँ हैं। और इसके बाद की पुनः लीमादि चार श्रुतियाँ दिखाई गई हैं, वे सप्तक के आरम्भक पट्टज की श्रुतियाँ हैं, क्योंकि वहाँ से अवरोह-क्रम से गिवाई करके संवाद दिखाया गया है।

२. मध्यम से तार पट्टज का संवाद आने के बाद एक सप्तक की मर्यादा पूर्ण हो जाती है। इसलिये मध्यम से बाद वाली श्रुतियों का एक ही सप्तक में संवाद चलना संभव नहीं है। अतः मध्यम के बाद अवरोह गति से गिवाई कारके मध्यम श्रुति के साथ उसकी चोहरी श्रुति का संवाद दिखाया गया है।

शुद्ध-विकृत स्वर

भारतीय (हिन्दुस्तानी) शुद्ध स्वर-सप्तक

हम जानते हैं कि आज हमारे संगीत में स्वरों के शुद्ध और विकृत ऐसे दो भेद माने जाते हैं ।

भरतादि प्राचीन आचार्यों ने अपने ग्रन्थों में इन भेदों को स्थान नहीं दिया है । गान-वादन की क्रिया जिन स्वरों से होती थी, उन्हें केवल स्वर संज्ञा दी गई है, न ये शुद्ध हैं न विकृत । ये केवल स्वर हैं । स्वर ब्रह्म है । और ब्रह्म निर्विकार है । इसलिए निर्विकारी स्वर-ब्रह्म को शुद्ध या विकृत कहना उचित नहीं है ; संभवतः इसीलिए भरतादिक मुनियों ने स्वरों के क्षण अन्तराल प्रयोगसिद्ध होने पर भी उनके लिए अन्य नामाभिधान देना आवश्यक नहीं माना होगा ।

भरत ने दो ग्रामों के सप्त स्वरों के अनिश्चित केवल दो प्रकार के स्वर-साधारण का ही उल्लेख किया है । उन दो प्रकार के स्वर-साधारण से उन्हें सभी यक्ष्म स्वयन्तर्गतों की उपलब्धि हो जाती थी । इसलिए प्राचीनों की शुद्ध-विकृत के भेद में उलझने की आवश्यकता ही नहीं थी ।

यहाँ यह प्रश्न होता स्वामाधिक है कि तब फिर स्वरों का यह शुद्ध-विकृत नामाभिधान कर हुआ ? किस ने किया ? इसके संभव में अब तक यही मान्यता बनी हुई है कि इन शुद्ध विकृत नामों के आद्य प्रवर्तक निःशङ्क शाङ्गदेव ही हैं । जो हो, इसके संभव में ऐतिहासिक विवेचना को यहाँ अवकाश नहीं है । फिर भी यहाँ इतना जान लेना पपात होगा कि मध्ययुगीय ग्रन्थकारों ने शाङ्गदेव प्रसिद्ध परंपरा को ही आधार मान कर शुद्ध-विकृत स्वरों की बहुरा की है और इन कल्पित स्वरों के लिए भिन्न-भिन्न नाम दिए हैं । इन नामों में से दक्षिण के अतिरिक्त सारे भारत में कोमल, अतिकोमल, तीन, तीनतर इत्यादि रूप प्रचार में रूढ़ हो गए हैं । यहाँ यह कह देना नितान्त आवश्यक है कि शाङ्गदेव ने भरत के पञ्चग्रामिक स्वरों को ही शुद्ध स्वर माना है और उन्हीं स्वरों की अपेक्षा अन्य अन्तरालों को विकृत नाम से अभिहित किया है ।

भरत के पञ्चग्राम के साथ 'शुद्ध' संज्ञा ग्रन्थों में जुड़ी होने में यह प्रश्न होता है कि क्या 'शुद्ध' नामाभिधान के काल में सचमुच पञ्चग्राम ही क्रियागत 'शुद्ध स्वर सप्तक' रहा होगा और क्या भरत को (शुद्ध नामाभिधान न करने पर भी) पञ्चग्राम ही क्रियागत 'शुद्ध स्वर-सप्तक' के रूप में अभिप्रेत था ? इसका स्पष्ट उत्तर है—“नहीं”, क्योंकि हम मूर्च्छना-प्रकरण में (पृ० ६८ पर) देख ही चुके हैं कि स्वयं भरत को पञ्चग्राम का पञ्च ही नहीं, अपितु मध्यम ही प्रयोग में ध्वनि के रूप में अभिप्रेत था । मध्यम को स्वरित का स्थान देने के कारण ही उसे अबिलोमी, अबिनायो, सप्त स्वरों में स्वर इत्यादि विशेषण लगाए गए हैं । यथा :—

मध्यमस्य विनाशस्तु कर्तव्यो न कदाचन ।

सर्वस्वराणां प्रवरो ह्यविनाशो तु मध्यमः ॥

गान्धर्वकल्पेऽभिमतः सामगैश्च महर्षिभिः ।

(ना० शा० २८ ।)

ऊपर उद्धृत वचन से यह स्पष्ट है कि भरत ने अपने पूर्वकाल से प्रचलित परंपरा के आधार पर पञ्चग्रामिक

मध्यम को स्वरित का स्थान दिया है। वही भगवत्क परंपरा आज तक दक्षिण को छोड़कर समस्त भारत में अखण्ड रूप से चली आई है। उन्हीं पटञ्जलमिथ्य मध्यम से हमारे आज के शुद्ध स्वर सतक का निकटतम सम्बन्ध है। यथा :—

पटञ्जलमिथ्य मध्यम की मूर्च्छना—

म - प - ध - नि - सा - रि - ग - म
- ४ - ३ - २ - ४ - ३ - २ - ४ -

मध्यम को पटञ्ज मानने से प्राप्त स्वरावलि—सा - रि - ग - म - प - ध - नि - सा

- ४ - ३ - २ - ४ - ३ - २ - ४ -

यह स्वरावलि आधुनिक कोमल निषाद शुक्त और शुद्ध निषाद रहित स्वराज की है। निषाद को गुजना में केवल निषाद की ही अपेक्षा से यह स्वरावलि मिथ्य है। कोमल निषाद के स्थान पर इसमें शुद्ध निषाद का प्रयोग होते ही शिखल का पूर्ण रूप बन जाएगा। मध्यम से मध्यम तक की इस मूर्च्छना में गान्धार का जो स्थान आया है, उस का मूर्च्छना के पटञ्ज से वही अन्तर्गत है जो मूल पटञ्जलम में अन्तर गान्धार का है। उत्तरांग में उस गान्धार के साथ संवाद करने वाला आधुनिक शुद्ध निषाद संवाद-द्वि से स्वाभाविकरूपेण आ जाता है और हमारे आधुनिक शुद्ध सतक का पूर्ण करता है।

यहाँ पर भी स्मरणीय है कि पटञ्जलमिथ्य मध्यम ही मध्यमग्राम में निषाद का स्थान पता है। तदनुसार वीणा पर हमारे आधुनिक पटञ्ज की यदि मध्यमग्रामिक निषाद मान कर मध्यमग्राम की नैषादी मूर्च्छना बनाई जाए तो हमें अपने विज्ञापक के स्वर अविनश्वर रूप से मिल जाते हैं—

मध्यमग्रामिक निषाद की मूर्च्छना—

नि - सा - रि - ग - म - प - ध - नि
- ४ - ३ - २ - ४ - ३ - ४ - २ -

निषाद को पटञ्ज मानने से प्राप्त
स्वरावलि—

सा - रि - ग - म - प - ध - नि - सा
- ४ - ३ - २ - ४ - ३ - ४ - २ -

इस प्रकार पटञ्जलमिथ्य मध्यम की उत्तर-मन्द्रा मूर्च्छना और मध्यमग्रामिक निषाद की मार्गी मूर्च्छना, ये दोनों एक ही स्थान की ध्योतक हो कर हमारे आधुनिक शिखल की शुद्ध स्वरावलि से पूर्ण और निषद संकल्प स्थापित किये हुए हैं। इस से यह सिद्ध है कि हमारे संगीत में पटञ्जलम और मध्यमग्राम दोनों ही पूर्ण रूप से जीवित हैं। पूर्व, पश्चिम और उत्तर भारत में यही विज्ञापक सर्वानुमति से शुद्ध स्वर सतक के रूप में स्वीकृत है। तो यह निर्विवाद सिद्ध है कि दक्षिणेश्वर भारत का परंपरागत शुद्ध स्वर-सतक वही है जो पटञ्जलम के मध्यम और मध्यम-ग्राम के निषाद से उद्भूत है। पटञ्जलमिथ्य पटञ्ज से संबंध प्राप्ति-सहाय स्वरावलि किसी काल में भी शुद्ध स्वर सतक के रूप में स्वीकृत या प्रचलित नहीं थी।

इतनी श्रद्धा हो चुकने के बाद इस संबंध में तीन छोटे से प्रश्न दोष यह जाते हैं और वे इस प्रकार हैं :—

(१) यदि स्वरित को पटञ्ज की संज्ञा देना ही अधिक व्यवहार उपयोगी था तो भारत में उस स्थान को 'मध्यम' क्यों कहा, पटञ्ज ही क्यों न कहा गया ?

(२) मध्य के 'मध्यम' को पटञ्ज कब से, कैसे और क्यों कहा जाने लगा ?

(३) संगीत के शास्त्र ग्रन्थों में शिखल की शुद्ध स्वर-सतक के रूप में मान्यता कब प्राप्त हुई ?

(१) प्रथम प्रश्न का उत्तर यह है कि पटञ्जलम की मौखिक व्यवहारीक वीणा पर आरंभ-स्थान कहाँ है, यह तथ्य लोगों की दृष्टि से भ्रान्त न हो जाए इसीलिए मध्य ने स्वरित को पटञ्ज संज्ञा न देकर मध्यम संज्ञा दी।

वीणा-वादन में तीन स्थानों (मन्द्र, मध्य, तार) का प्रयोग सुविधा से कर सकने के लिए मध्य सतक का जो आरंभस्थान परंपरागत था, उस स्थान को यानी स्वरित को 'मध्यम' मान कर चन्दने से 'मधुरता' या 'अररोहि-कम' से वीणा पर पटञ्ज का जो स्थान आता है, वही पटञ्जलम का मूल आरंभस्थान है। मध्य को स्वरित को 'मध्यम' संज्ञा से

यही राष्ट्रीय अभिप्रेत था और इसीलिए उन्होंने ने स्वरित को पड्ड न कह कर मध्यम कहा है। यहाँ एक बात अवश्य स्मरणीय है कि पड्ड-पंचम-संवाद और पड्ड-मध्यम-संवाद इन दो मुख्य संवादों के आधार पर ही प्राचीनों ने पड्डग्राम और मध्यमग्राम इन दो ग्रामों की रचना की थी। मूर्छनादि की सिद्धि के लिए इन दोनों मौलिक स्वरवर्णियों को आधार मानना ही उन का प्रयोजन था, न कि क्रियागत संगीत में इनका प्रयोग। आज हम प्रायोगिक शुद्ध स्वर सप्तक को जिस रूप में समझते हैं और क्रिया तथा शास्त्र में उसे जो स्थान देते हैं वह स्थान प्राचीनों को 'ग्राम' की मौलिक स्वरवर्णियों के लिए कभी भी अभिप्रेत नहीं था।

(२) दूसरे प्रश्न का उत्तर यह है कि जैसे-जैसे पड्डग्राम की मौलिक स्वरवर्णियों के ध्यान से ओझल होती गई, वैसे-वैसे ही स्वरित के लिए 'मध्यम' संज्ञा की सार्थकता खोण होती गई और धीरे-धीरे पड्ड संज्ञा ने उस का स्थान ले लिया।

(३) तीसरे प्रश्न पर विचार करते समय यह स्मरणीय है कि 'शुद्ध' संज्ञा के जन्म के साथ ही उसका संबंध पड्डग्राम से जोड़ दिया गया था। शास्त्रदेव ने यह जो परंपरा चलाई, उस का सभी मध्ययुग के ग्रन्थकारों ने, चाहे वे 'उत्तर' के रहे हों या दक्षिण के, गतानुगतिक भाव से अनुसरण किया। इसलिए ग्रन्थों में शताब्दियों तक पड्डग्राम के ही साथ 'शुद्ध' विदोषण जुड़ा रहा। ऐसा होने पर भी दक्षिणतर संपूर्ण भारत में क्रियात्मक संगीत में तो भरत-परंपरा ही अखण्ड रूप से प्रचलित रही। किन्तु, बिलावल की स्वरवर्णियों को शुद्ध स्वर सप्तक के रूप में स्थान क्रमशः अष्टादशी और उन्नीसवीं शताब्दी में 'संगीतसार' (लेखक जयपुर से महाराज प्रतापसिंह देव) नामक हिन्दी ग्रन्थ में और 'नयामाते आसफ़ी' (लेखक-पटना के मुहम्मद रज़ा) नाम के पारसी ग्रन्थ में दिया गया। अतः।

बिलावल की स्वरवर्णियों का भरत-परंपरा के साथ अविच्छिन्न संबंध हम ने देख लिया। इस स्वरवर्णियों के 'शुद्ध' विदोषण की सार्थकता एक अन्य दृष्टि से भी समझ लेना उचित होगा। यथा:—

हररों की 'शुद्ध' संज्ञा के दो पहलू हैं—एक व्यावहारिक और दूसरा सैद्धान्तिक। व्यावहारिक पक्ष में 'शुद्ध' संज्ञा का यही तात्पर्य है कि जिस स्वर-समूह को शुद्ध मान लिया जाता है, उसी की अपेक्षा से अन्य स्वर-स्थानों को 'विकृत' कहा जाता है। सैद्धान्तिक पक्ष में शुद्ध संज्ञा का तात्पर्य यह है कि जिस स्वरवर्णियों को शुद्ध माना जाए, उस में दो गुण अवश्य हों—(१) वह 'प्राकृत' या स्वाभाविक हो और (२) वह सुसाध्य या सुगम हो। 'प्राकृत' या स्वाभाविक से यह तात्पर्य है कि शिष्टा, अम्बास या संस्कार के बिना जो सहज ही प्रयोग-साध्य हो। ग्राम्य-संगीत या लोक-संगीत में भी जो अनायास प्रयुक्त हो, यही सुसाध्य या सुगम स्वर समूह 'शुद्ध' स्वर-सप्तक कहल सकता है। विद्यार्थी जानते हैं कि संगीत की शिक्षा में 'शुद्ध' स्वरवर्णियों की ही प्रथम दिया स्थान जाता है। 'शुद्ध' स्वर स्थानों के आधार पर ही बाद में 'विकृत' की शिक्षा दी जाती है। इसलिये 'शुद्ध' स्वर-सप्तक में सुसाध्यता का रहना अनिवार्य है। हम जानते हैं कि तोड़ी, मारया, पूर्वी जैसी अम्बास से ब्रह्मसाध्य स्वरवर्णियों को अनुमति शुद्धजन कभी भी शिक्षा में प्रथम स्थान नहीं देते हैं। स्वाभाविकता और सुसाध्यता इन दोनों गुणों में संवादात्मकता अन्तर्निहित है। जो स्वरवर्णियाँ स्वाभाविक होगी, सुसाध्य होगी, उस का संवादात्मक होना सहज-संद है, क्योंकि संवाद के बिना स्वाभाविकता और सुसाध्यता असंभव है। इसलिए 'संवादात्मकता' का एक पृथक् गुण के रूप में उल्लेख यहाँ आवश्यक नहीं समझा गया है।

'शुद्ध' संज्ञा के ऊपर लिखे व्यावहारिक और सैद्धान्तिक पक्ष का सम्बन्ध बिलावल में उपलब्ध होता है, क्योंकि यह स्वरवर्णियों पूर्ण-रूप से प्राकृतिक है।

पश्चिम में जिसे natural scale या प्राकृतिक ग्राम माना जाता है, वह हमारे बिलावल के साथ एकरूप है। यहाँ यह उल्लेखनीय है कि हमारी शुद्ध स्वर-व्यवस्था में त्रिभुज पैरतरी प्रयोगसम्मत है, चतुर्भुज नहीं। चतुर्भुज पैरत तो संवाददृष्टि से तभी प्रयोगसिद्ध हो सकता है जब कि यहाँ चले तन्तु-वाचों पर मुक्त तार को पड्ड मान कर चला जाए, अन्यथा कदापि नहीं। ध्यान रहे कि हम वीणा पर मुक्त तार को पड्ड मान कर नहीं चलते हैं, अपितु पड्डग्रामिक

मध्यम को ही पढ़ने मानने का हमारे यहाँ भरतकालिक परंपरा से व्यवहार चला आया है। इसलिए पट्टमात्मिक त्रिभुक्ति मध्यम का परा ही धैर्य का स्थान पाता है। तदनु तानपुरे पर मानकिय करते समय भी सभी गुणजन से त्रिभुक्ति धैर्य का ही स्वाभाविकरीत्या प्रयोग होता है। यह स्वभाविक इसलिए है कि पढ़ने से उस धैर्य का पट्टभूत संवाद है और घरन से उद्धूत स्वयंभू गान्धार के साथ उसका ना-भुक्ति संगद है। हमीलिए अनाकार संवाद तत्त्व के प्राधान्य के कारण त्रिभुक्ति धैर्य का ही प्रयोग होता चला आया है। यहाँ कोई ऐसा तर्क कर सकते हैं कि धैर्य के त्रिभुक्ति रहने से तो हमें रिच संवाद प्राप्त नहीं होता। ऐसा तर्क करने वालों की यदि संगद प्रिय है और यदि वे निर्याकुल हैं तो वे स्वयं विचार से अपने तर्क या उत्तर दे सकते हैं कि मध्यम धैर्य संवाद होते ही धैर्य का गान्धार और पढ़ने के साथ का संवाद दृढ़ बाणमा ओ कमी भी इष्ट नहीं है। भारत के गुणिजन जाने अनजाने इस त्रिभुक्ति धैर्य का ही प्रयोग करते हैं और यही सर्वमान्य है, चतुःभुक्ति नहीं। अस्तु। विन्यास में पढ़ने-पंचम संवाद और पढ़ने-मध्यम संवाद का सम्मिलित रूप पाया जाता है। यह निम्नलिखित है। यथा:—

पढ़ने-पंचम-भाव से संवादी ओड़ियाँ	पढ़ने-मध्यम भाव से संवादी ओड़ियाँ
रा - प ग - नि म - रा	रा - म रि - प ग - ध प - र

इस प्रकार भरत के पढ़नेग्राम और मध्यमग्राम—ये दोनों ही अपने मुख्य संवादों के रूप में हमारे बिलावल में जीवित हैं और इस 'शुद्ध' स्वर-स्तक की संवादात्मकता असेदिग्ध है। पश्चिम के 'प्राकृतिक ग्राम' के साथ बिलावल की जो एकरूपता हम देख चुके हैं, उस से इस की स्वाभाविकता और 'प्राकृत्य' की पुष्टि होती है। संसार की प्रायः सभी माचीन और नरीन संगीत-पद्धतियों में इस 'प्राकृतिक ग्राम' का अस्तित्व पाया जा रहा है। शिक्षा और संस्कार के बिना यही स्वाभाविक सहज रूप से मनुष्य के कंठ से निकलती है। इसलिए यह वास्तव में 'प्राकृत' या स्वाभाविक है। इसके साथ ही इसकी सुलभता भी सर्वमान्य है। 'प्रकृति' सर्वत्र एक है, देश काल के रूपों से वह अतीत है। इसलिए इस शुद्ध स्वर स्तक की सार्वभौमता निर्विवाद है।

हमारे इस शुद्ध स्वर स्तक पर विदेशी प्रभाव है, यह भ्रान्त धारणा आज सामान्य रूप से प्रचार में है। इस धारणा के दो मूल कारण हो सकते हैं:—

(१) भरतदा का पढ़नेग्राम ही उस काल का शुद्ध स्वर स्तक था, ऐसा भूल से मान लेना। इस भ्रम का निरसन हम ऊपर कर ही चुके हैं, अतः उसके साथ ही विदेशीय प्रभाव की कल्पना भी निराधार प्रमाणित हो जाती है। मध्ययुग के आरम्भ में मुसलमानी शासन-काल में यह शुद्ध स्वर स्तक प्रचलित हो गया होगा, ऐसे अनुमान को भी अब कोई अदकाल नहीं रह जाता।

(२) हमारे बिलावल की स्वरवृत्ति की पश्चिम के प्राकृतिक ग्राम के साथ और अरब फारस के शुद्ध ग्राम के साथ 'एकरूपता' पाया जाना और यूनान के पायथीगोरस के 'ग्राम' के साथ दृढ़ता सादृश्य (एकरूपता नहीं) दिखाई देना। इस कारण से भी विदेशीय प्रभाव की कल्पना की गई है। किन्तु 'प्रकृति' की सार्वभौमता के जिस सिद्धान्त का हम ऊपर उल्लेख कर आए हैं, उससे यह भ्रान्त कल्पना भी निर्मूल है, निराधार है, यह कहने की अब आवश्यकता नहीं है।

इस प्रकार 'उत्तर भारतीय' संगीत के शुद्ध स्वर सप्तक को हमने एक ओर स्वाभाविकता और सुगमता की वैज्ञानिक कसौटी पर परखा और दूसरी ओर भरत परंपरा के साथ उसका अविच्छिन्न सम्बन्ध देखा। इस पूरी विवेचना से जो मुख्य निष्कर्ष निकले थे संक्षेप में निम्नोक्त हैं :—

(१) वीणा पर आज जो स्थान स्वरित या पट्टज्ञ माना जाता है, वह पट्टज्ञग्राम का मध्यम है और मध्यमग्राम का निषाद है। उसे मध्यम कह कर ही भरत ने उसे अविनाशी, अविलोपी आदि विशेषण लगाए हैं। इन विशेषणों से ही यह सिद्ध है कि वही स्थान भरत काल में भी स्वरित माना जाता था। पट्टज्ञग्रामिक मध्यम को ही मध्यमग्रामिक निषाद मान कर चलने से बिलावल के स्वर दृबहु मिल जाते हैं।

(२) प्राचीनों के दोनों ग्रामों के साथ बिलावल का यह अदृष्ट सम्बन्ध विदेशी प्रभाव के अनुमान को पूर्णतया निराधार सिद्ध करता है। भरत का काफी-सहज पट्टज्ञग्राम बिलावल में कैसे परिवर्तित हो गया यह प्रश्न ही निरर्थक है, नासमझी का परिचायक है और भ्रान्त चारणाओं का सर्जक है।

(३) शुद्ध संधा के जन्म के साथ ही पट्टज्ञग्राम के साथ उसका सम्बन्ध जुड़ जाना एक ऐसी घटना थी जिसके दुष्परिणाम भारतीय संगीत शास्त्र में सुदीर्घ काल तक व्याप्त रहे। इसी घटना ने उत्तर तथा दक्षिण के सभी मध्ययुगीय ग्रन्थकारों की स्वर-व्यवस्था पर ऐसा जकड़ने वाला प्रभाव डाला कि शताब्दियों तक कोई भी ग्रन्थकार पट्टज्ञग्राम को 'शुद्ध' मानने के गतानुगतिक भाव से स्वतन्त्र होकर विचार न कर सके अथवा अपने स्वतन्त्र विचारों को व्यक्त न कर सके।

(४) एकतारे पर, तानपूरे पर या किसी भी तन्तुवाद्य पर मुक्त तार के नाद के साथ स्वर मिला कर गाने से जो संवादसिद्ध प्राकृतिक स्वर सहज रूप से प्रयोग में आते हैं, उनके साथ हमारे शुद्ध स्वर सप्तक की पूर्ण एकरूपता है और इस प्रकार हमारे शुद्ध स्वरों की प्रकृति का सार्वभौमिक और सार्वभौम साम्राज्य प्राप्त है।

कण्ठिकीय शुद्ध स्वर-सप्तक

शास्त्रदेव का अनुसरण करते हुए दक्षिण के ग्रन्थकारों ने पट्टज्ञग्राम को ही शुद्ध स्वर-समूह माना है। यह बात इसी से सिद्ध है कि उन्होंने शुद्ध स्वरों के सम्बन्ध में मरतोक्त ४ - ३ - २ - ४ - ४ - ३ - २ - वाली पट्टज्ञग्रामिक श्रुति-व्यवस्था का ही उल्लेख किया है, किन्तु वीणा के पदों पर इन 'शुद्ध' स्वरों की स्थिति जिस प्रकार बताई गई है, वह वास्तविक पट्टज्ञग्राम से नितान्त भिन्न है। दक्षिण पद्धति के प्रमुख ग्रन्थकार रामामात्य हैं, अन्य प्रायः सभी ने उनका ही अनुसरण किया है। इसलिए केवल रामामात्य की ही स्वर-स्थापना को देख लेना यहाँ पर्याप्त होगा। निरूपण की सुविधा के लिए इस विषय को हमने तीन भागों में विभक्त किया है। यथा:—

(१) पट्टज्ञ, पञ्चम और मध्यम में मिले हुए तारों के नीचे पदों पर स्थित नादों के पारस्परिक संवाद का रामामात्य द्वारा उल्लेख।

(२) पदों पर उन्नत के कल्पित स्वर-नामों का उल्लेख, और

(३) उन कल्पित स्वर-नामों के अनुसार पदों के श्रुत्यन्तरो का अनुमान।

अब हम प्रमथः इन तीनों को ले लेते हैं।

(१) प्राचीन परंपराानुसार मन्द्र मध्यम, मन्द्र पट्टज्ञ, अनुमन्द्र पञ्चम और अनुमन्द्र पट्टज्ञ—इस क्रम से वीणा के चार तार मिलाए जाते हैं।^१ इन तारों के नीचे परंपरा-प्राप्त जो सारिखों (पदें) रहती हैं, उन का परस्पर उलट-मुलट

१. ध्यान रहे कि उत्तर और दक्षिण भारत में वीणा के तार मिलाने की पद्धति में कोई भेद नहीं है, अन्तर केवल दाएं-बाएं का है। दक्षिण भारत में बाज का तार वीणा के दक्षिण भाग में रहता है, और दक्षिणोत्तर भारत में वाम भाग में।

पङ्चम-मध्यम-भाव से अपना पङ्चम-चर्म-भाव से संवाद स्वयंसिद्ध है। इसी संवाद के आधार पर उस ने इन पदों के नादों को 'स्वयम्भू' स्वर कहा है। स्वयम्भू विचौरण की सार्यकता की चर्चा यहाँ अस्थानीय है। किन्तु विशेष विचारणीय वस्तु यह है कि इन पदों पर स्थित स्वरों के जो नाम रामामात्य ने दिए हैं, वे नाम निम्न भुक्तियों के चोतर हैं, वे भुक्त्यन्तर वास्तव में सारियों पर उपलब्ध होते हैं या नहीं।

(२) यीणा के चार तारों के नीचे छः सारियों पर भिन्न क्रम से रामामात्य ने स्वर-स्थान बताए हैं और उन स्वर-नामों के अनुसार निम्न भुक्तियों का अनुमान किया है, वे नीचे दी हुई सारिणी से स्पष्ट होंगे। (द्रष्टव्य स्वरमेल-फलानिभि—यीणा-प्रकरण २० - ४४)

सारी संख्या	सारिणीक भुक्त्यन्तर	यीणा का दक्षिण भाग				यीणा का बायं भाग			
		तन्त्री ४ पर स्वर स्थान	कल्पित भुक्त्यन्तर	तन्त्री ३ पर स्वर-स्थान	कल्पित भुक्त्यन्तर	तन्त्री २ पर स्वर-स्थान	कल्पित भुक्त्यन्तर	तन्त्री १ पर स्वर-स्थान	कल्पित भुक्त्यन्तर
० मेघ	०	मं० मं०	(१)	मं० पं०	(१)	अ० मं० पं०	(१)	अ० मं० पं०	(१)
१	२	प्यु० पं० मं०	२	शु० षट्०	३	शु० घै०	१	शु० ऋ०	३
२	२	शु० पं०	२	शु० गां०	२	शु० नि०	२	शु० गां०	२
३	२	शु० घै०	३	सा० गां०	१	कै० नि०	१	सा० गां०	१
४	१	शु० नि०	२	प्यु० मं० गां०	१	प्यु० पं० नि०	१	प्यु० मं० गां०	१
५	१	कै० नि०	१	शु० मं०	२	शु० पं०	२	शु० मं०	२
६	२	प्यु० पं० नि०	१	प्यु० पं० मं०	२	शु० ऋ०	३	प्यु० पं० मं०	२

सारिणी में दिए स्वरनामों के संकेतों का लघोकरण :—

मं० = मन्द्र, अ० मं० = अनुमन्द्र, मं० = मध्यम, पं० = पङ्कज, घै० = पञ्चम, शु० = शुद्ध, प्यु० पं० मं० = प्युत पञ्चम मध्यम, घै० = घैवत, कै० नि० = कैथिक निपाद, प्यु० घं० नि० = प्युत पङ्कज निषद (अथवा निषद का नामान्तर),

शृ० = शृपम, गां० = गान्धार, सां० गां० = साधारण गान्धार, च्यु० म० गां० = च्युन मयम गान्धार (अन्तर गान्धार का नामान्तर) । वीणा पर ये स्वर-स्थान दिखाने के प्रकरण में रामा-नाथ ने कहा है—“एवं रत्नाकरप्रोक्तो मागांड्यं संप्रदर्शितः” इससे स्पष्ट है कि रामानाथ ने ‘रत्नाकर’ का अनुसरण करते हुए ही वीणा पर स्वर-स्थापना बताई है । इसलिए इस स्वर-स्थापना की विचलता का उत्तरदायित्व रामानाथ की अपेक्षा शाङ्गदेव पर ही अधिक है ।^१ अतः ।

ऊपर दिए हुए छहों पदों के वास्तविक भ्रुत्यन्तर भी सारिणी में दिखाए गए हैं । उन पदों पर स्वयं कलित स्वर-स्थानों से जिन भ्रुत्यन्तरो का रामानाथ ने अनुमान किया है, उनके साथ साथ वास्तविक भ्रुत्यन्तरो को देखने से नीचे लिखी बातें स्पष्ट होती हैं :—

(क) शुद्ध शृपम धैवत का अन्तराल पटञ्जग्राम के अनुसार त्रिभुक्तिक ही बताया गया है, किन्तु इन दोनों स्वरों की जिन पदों पर स्थापित किया है, उनका अन्तराल त्रिभुक्तिक न होकर द्विभुक्तिक ही है । उस अन्तराल को त्रिभुक्तिक कह देने भर से अथवा सोमनाथ की भाँति उस अन्तराल के बीच दो भ्रुतियों के नए पदों बाँध लेने का विधान देने मात्र से उस अन्तराल को त्रिभुक्तिक नहीं ही बनाया जा सकता । संवादसिद्ध अन्तरालों के स्वरूप में ऐसी तोड़मरोड़ नहीं ही चल सकती ।

(ख) शृपम-धैवत के स्थान में विचलता आ जाने के कारण गान्धार-निषाद का स्थान भी पथापथ नहीं बन पाया है क्योंकि चतुःभुति शृपम-धैवत को ही पञ्चभुति गान्धार-निषाद मान लिया गया है ।

(ग) ‘सा’, ‘म’, ‘प’, इन स्वरों में मिले हुए भिन्न स्वरों के नीचे एक ही पदों पर भिन्न २ भ्रुत्यन्तर वाले स्वरों की कल्पना की गई है । भिन्न २ तारों के नीचे एक ही पदों पर स्वरस्थान तो अवश्य भिन्न हो जाते हैं, किन्तु एक ही पदों के भ्रुत्यन्तर भला कैसे भिन्न हो सकते हैं ? उदाहरण के लिए मध्यम वाले तार के नीचे दूसरे पदों पर पञ्चम की स्थिति बताई गई है, जो बिल्कुल यथापथ है । पञ्चम का मध्यम से अन्तराल चतुःभुक्तिक ही है, यह सार्वभौम और सार्वकालिक रूप से शाल-सम्मत है । किन्तु, आश्चर्य तो यह है कि उस पदों पर पञ्चम की स्थापना कर के उसका अन्तराल चतुःभुक्तिक धीकार कर लेने पर भी रामानाथ ने पटञ्ज के तार के नीचे उसी पदों पर पटञ्जग्रामिक पञ्चभुति गान्धार की स्थापना कर दी है । तद्वत् पञ्चम के तार के नीचे उसी पदों पर पञ्चभुति निषाद की अवधारण स्थापना की गई है ।

एक दूसरा उदाहरण भी देख लें । मध्यम वाले तार के नीचे तीसरे पदों पर शुद्ध धैवत की स्थिति मानी गई है । वास्तव में उस पदों का अन्तराल द्विभुक्ति ही है, त्रिभुक्ति नहीं । पटञ्ज के तार के नीचे उसी तीसरे पदों पर साधारण गान्धार की स्थापना की गई है । पटञ्जग्रामिक पञ्चभुति गान्धार से इस साधारण गान्धार का एक ही भुति का अन्तराल है । यदि दूसरे पदों पर पटञ्ज ग्रामिक शुद्ध गान्धार मान लिया जाय तब तो कि रामानाथ ने किया है तो इस तीसरे पदों का अन्तराल एक ही भुति का होना चाहिये । तद्वत् पञ्चम के तार के नीचे इस पदों पर कैथिक निषाद की स्थापना की गई है, जिसका ‘शुद्ध’ निषाद से एक ही भुति का अन्तर होना चाहिये । इस प्रकार द्विभुति अन्तराल वाले तीसरे पदों का अन्तराल एक तार के नीचे त्रिभुक्तिक और दो तारों के नीचे एकभुक्तिक मान लिया गया है । इस प्रकार की असमंजसता प्रत्येक पदों के संबंध में विद्य-

१. यहाँ यह उल्लेखनीय है कि शाङ्गदेव के शाकन-ग्रन्थ का सब पर आतंक छाया रहा है । परियामतः, उसके विषय-प्रतिपादन में कहीं असामंजस्य है, ऐसी कल्पना तक संभव नहीं हुई । हम प्राक्कल भाव से यह स्वीकार करते हैं कि उस प्रभाव से हम भी पूर्णतः मुक्त नहीं हो पाए थे । इसीलिए ‘प्रत्यक्-भारती’ के पृ० १२४-१३ पर रामानाथ की स्वर-स्थापना की असंगति को स्पष्ट करते समय इस बात का ध्यान रखा गया था कि इस असंगति के प्रवर्तक के रूप में कहीं शाङ्गदेव शेष के मागी न बन जाएँ । किन्तु अब वह समय आ गया है जब कि हम अपने परिशीलन-संभूत यथार्थ दर्शन के निष्कर्ष विभीक्ष्ण भाव से प्रस्तुत करें ।

मान है। विस्तार मय से सचित्र यहाँ उल्लेख नहीं किया गया है। ऊपर की सारिणी को, सूत्रमा से देखने से ही इस तथ्य की सत्यता हो जायगी।

(घ) सा-म मान और स्त-प मान से तीनों तारों के नीचे सभी पदों के संवाद का जो उल्लेख रामामात्य ने 'स्वयम्भू' स्वरों के सम्मेलन में किया है, उस वास्तविक संवाद-संघर्ष के साथ इन कल्पित स्वर नामों का कोई सामंजस्य नहीं है। उदाहरण के लिए मध्यम के तार के नीचे दूसरे पदों पर पंचम की स्थिति है और पटञ्ज के तार के नीचे उसी पदों पर चतुःश्रुति ऋषभ स्थित है। इन दोनों में परस्पर संवाद है। किन्तु पटञ्ज के तार के नीचे उस पदों को रामामात्य ने पञ्चश्रुति गान्धार की संज्ञा दे दी है। पञ्चश्रुति गान्धार का पंचम के साथ संवाद असंभव है। इसलिए उस पदों को पंचश्रुति गान्धार की संज्ञा देने से रामामात्य का स्वयं बताया हुआ वास्तविक संवाद-सम्बन्ध भ्रष्ट हो जाता है।

ऊपर की विवेचना से यह स्पष्ट हुआ होगा कि भरतोज्ज् ४-३-२-४-४-३-२ श्रुति-व्यवस्था वाले पटञ्जनात्मिक स्वर, जिन्हें कि रामामात्य ने शाहदेव का अनुसरण करते हुए शुद्ध मान लिया है, उनकी धीमा पर स्थापना रामामात्य की ऊपर लिखी विधि में नहीं हो हो पाई है।

रामामात्य की चलाई हुई परम्परा के अनुसार कल्पित पटञ्जनात्मिक स्वरों को ही दक्षिण भारत में आज भी शुद्ध स्वर सत्तक माना जाता है जो मुखारी या कनकांगी मेल के नाम से प्रसिद्ध है। इस मेल की रत्न धीमापुर जिस प्रकार स्थापना की गई है, वह अगले पृष्ठ ११२ पर दिए हुए चित्र से स्पष्ट होगा।

रामामात्य ने सर्वमान्य परम्परानुसार बाज के तार को मध्यम में ही मिलाने को कहा है। उस तार को मध्यम मान कर ही यदि कर्णाटक में व्यवहार चलाता तो पटञ्ज का वही स्थान आता जो आज तक मारट्ट में प्रयुक्त होता चला आया है। किन्तु आज दक्षिण भारत में इस तार को पटञ्ज ही मानने का व्यवहार है। तदनुसार इस चित्र में स्वर-स्थान दिखाए गए हैं।

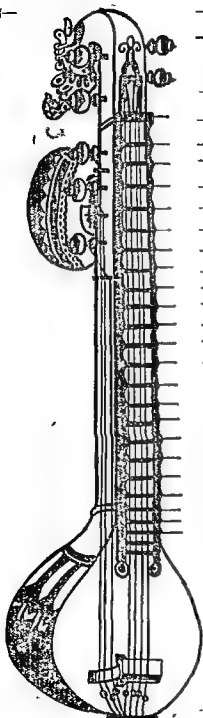
चित्र को देखने से यह स्पष्ट होगा कि मुखारी मेल की स्वभावलि में भरतोज्ज् पटञ्जमान को किञ्चित् भी स्थान नहीं है, यद्यपि कर्णाटकीय ग्रन्थकारों का यह दावा है कि पटञ्जनात्मिक स्वर 'मुखारीमानभासक' हैं। वस्तुस्थिति तो यह है कि मुखारी या कनकांगी मेल में जिसे पटञ्जनात्मिक सारिणीमयचित्रा मान लिया गया है वह बालव में सा-रि-रि-म-प-ध-ध-सा ही है। अस्तु।

इस प्रसङ्ग में शशिनाथ ग्रन्थकारों द्वारा स्वरों के लिए वैकल्पिक संग्रहों (Alternative Names) का प्रयोग भी उल्लेखनीय है। उन्होंने गान्धार का वैकल्पिक नाम पञ्चश्रुति ऋषभ दिया है और निषाद का वैकल्पिक नाम पञ्चश्रुति वैषट्ठ दिया है। ये दोनों वैकल्पिक संग्रहों भी यह निम्न करते हैं कि ऋषभ और वैषट्ठ के चतुःश्रुति अन्तर को ही उन लोगोंने पञ्चश्रुति अन्तर मान लिया था। पञ्चश्रुति 'रि' और पञ्चश्रुति 'ध' इन संग्रहों में श्रुत्यन्तर की जो भूल निहित है, उसे समझ कर आज दक्षिण में इन स्वर-स्थानों के लिए चतुःश्रुति 'रि' और चतुःश्रुति 'ध' इन नामों का प्रयोग किया जाने लगा है। आधुनिक दक्षिणाल्य विद्वानों का यह कर्तव्य है कि इस ग्रन्थस्य inaccuracy (अशुद्धि) का स्पष्ट निरसन कर दें जिससे कि सत्य के अनुरोध से स्वीकृत व्यवहार को शास्त्र में स्थान मिल सके।

दक्षिण में स्वीकृत शुद्ध स्वभावलि का भरतोज्ज् स्वर-व्यवस्था से कोई सम्बन्ध नहीं है यह हमने देखा। स्वामाविस्तार और सुप्रमत्ता की कबीरी पर भी यह स्वर-सत्तक स्तर नहीं उतरता, क्योंकि इसके स्वरान्तराल अस्वामात्मिक हैं और कष्टदायक हैं। इसके अनिष्टिक इन्हीं विचारों दोष भी मग्न पड़ा है। विचारार्थी जानते हैं कि दो श्रुति और पाँच श्रुति का अन्तर बहुत विचारी होता है। इस स्वभावलि में चार बार दो श्रुति का अन्तर आया है—सा-रे, रे-रे, प-ध, ध-ध-म—और दो बार पाँच श्रुति का अन्तर मिलता है—रे-म और ध-सा में। इस प्रकार यह स्पष्ट होता है कि कर्णाटक संगीत की शुद्ध स्वभावलि में न तो मलयपरम्परा की रखा हो पायी है, न यह उच्च या प्राकृतिक है और न ही संवादसिद्ध है।

का दक्षिण भाग—

—वीणा का वाम भाग



सारी- संख्या	मुखादी मेल में कलिस्त पट्टग्राम	कलित श्रुत्यन्तर	मेरु का पट्ट मानने से वास्तविक स्वर	वास्तविक श्रुत्यन्तर	वास्तविक पट्टग्राम- मिक स्वर
—० मेरु	सा	(?)	सा	०	नि
—१ ...	रि	३	रि	२	का, नि.
—२ ...	ग	२	रि	२	सा
—३					
—४					
—५ ...	म	४	म	५	ग
—६					
—७ ...	प	४	प	४	म
—८ ...	ध	३	ध	२	प
—९ ...	नि	२	ध	२	प
—१०					
—११					
—१२...	सा	४	सा	५	नि

१. दक्षिण में वीणा के दक्षिण भाग में वाम का स्वर रहता है और तदनुसार वादन-व्यवहार होता है, किन्तु यहाँ सुविधा के लिये वाम-भाग में स्वर स्थान दिखाए गए हैं।

२. इस स्तम्भ में पट्टग्रामिक स्वर-सङ्केत का पूर्ण रूप दिखाना प्रयोजन नहीं है, अपितु रामामात्र ने जिन स्वर-स्थानों पर पट्टग्राम की कल्पना की है, उन पर वास्तविक पट्टग्राम के स्वरों की स्थिति दिखाना मात्र ही उद्देश्य है।

विकृत-स्वर

हम पहले कह आए हैं कि भरत ने शर के लिये शुद्ध या विकृत संग का प्रयोग नहीं किया है। दो ग्रामों के सप्त स्वरों के साथ-साथ भरत ने दोनों ग्रामों के अन्तर काफली का उल्लेख किया है, यह सर्वविदित है। स्वर-साधारण से प्राप्त हन 'अन्तर' स्वरों के अतिरिक्त दोनों ग्रामों में एक अन्य स्वर-साधारण या भी भरत ने 'स्वर-विरोध' कह कर उल्लेख किया है। इसी को उन्होंने 'कैथिक' (कैशाग्रन्त पश्म) भी कहा है। दो ग्रामों के द्विविध स्वर-साधारण द्वारा वेगा पर हमारे परिचित सभी स्वर-स्थानों की सिद्धि प्राप्त हो जाती है, जो नीचे की सारिणी से दृष्ट होगी। प्रस्तुत सारिणी में द्वैमासिक द्विविध स्वर-साधारण के साथ-साथ पदज्ञात्मिक मध्यम को स्वरित मानने से प्राप्त स्वरवलि भी दिखाई गई है और इस पूरी भरतोक्त स्वर व्यवस्था में निम्नलिखित सैवादिस्वित स्वर-स्थानों की सिद्धि हमें प्राप्त होती है :—द्विभ्रुति रि, त्रिभ्रुति रि, चतुःभ्रुति रि ; पञ्चभ्रुति ग, षट्भ्रुति ग, सप्तभ्रुति ग, यट्भ्रुति म ; त्रिभ्रुति प, चतुःभ्रुति प; द्विभ्रुति घ, त्रिभ्रुति घ, चतुःभ्रुति घ; पञ्चभ्रुति नि, षट्भ्रुति नि, सप्तभ्रुति नि।

अक्षरपाठ के अनुसार सारी-संख्या	भृत्यस्वर	आधुनिक स्वर-नाम	पदज्ञात्मिक स्वर	भृत्यस्वर की दृष्टि से पदज्ञात्मिक स्वरों की अन्तरस्था	मध्यममासिक स्वर	भृत्यस्वर की दृष्टि से मध्यममासिक स्वरों की अन्तरस्था	पदज्ञात्मिक मध्यम को पदज्ञ मानने से प्राप्त स्वरवलि
० मेक	०	म	नि	पञ्चभ्रुति नि	ग	पञ्चभ्रुति ग	चतुःभ्रुति म
१	२	वीरतर म.	का. नि.	सप्तभ्रुति नि	अ० ग	सप्तभ्रुति ग	सोवर म
२	१	प	ता	ता	म	चतुःभ्रुति म	चतुःभ्रुति प
३	२	को. घ	स्वर साधारण	द्विभ्रुति रि	स्वर साधारण	षट्भ्रुति म	द्विभ्रुति घ
४	१	झ. घ	रि	त्रिभ्रुति रि	प	त्रिभ्रुति प	त्रिभ्रुति घ
५	२	अतिको. नि	ग	पञ्चभ्रुति म			पञ्चभ्रुति नि
६	१	झ. नि	अ. ग	सप्तभ्रुति ग	घ	चतुःभ्रुति घ	सप्तभ्रुति नि
७	२	ता	म	चतुःभ्रुति म	नि	षट्भ्रुति नि	ता
८	२	को. रि			का० नि०	का० नि०	द्विभ्रुति म
९	२	झ. रि	प	चतुःभ्रुति प	ता	ता	चतुःभ्रुति रि
१०	२	को. ग	स्वर साधारण	द्विभ्रुति घ	स्वर साधारण	द्विभ्रुति रि	षट्भ्रुति ग
११	१	झ. ग	घ	त्रिभ्रुति घ	रि	त्रिभ्रुति रि	सप्तभ्रुति ग
१२	२	म	नि	पञ्चभ्रुति नि	ग	पञ्चभ्रुति ग	चतुःभ्रुति म

इस सारिणी में अन्तर-काकली से अतिरिक्त जिस 'स्वर-साधारण' को स्थान दिया गया है, उस का स्वीकरण आवश्यक है। भरत ने कहा है—

स्वरसाधारणं द्विविधं द्वैधामिक्यं कस्मात् ? पटञ्जलमे पटञ्जसाधारणं मध्यमग्रामे मध्यम-साधारण्यं साधारणोऽत्र स्वरविशेष इति स्वरसाधारणम् । एवं मध्यमग्रामेऽपि साधारणत्वं, अस्य तु प्रयोगसौदम्यात् कैशिकमिति नाम निष्पद्यते ।

(ना. शा. २८)

अर्थात्—स्वर-साधारण द्वैधामिक (होने से) द्विविध होता है। पटञ्जलाम में पटञ्जसाधारण होता है और मध्यमग्राम में मध्यमसाधारण । यहाँ 'साधारण' से स्वरविशेष अभिप्रेत है, इसलिए यह स्वर-साधारण कहा जाता है। इस प्रकार मध्यमग्राम में भी साधारणत्व होता है। प्रयोग की सूक्ष्मता के कारण इस 'स्वरसाधारण' का 'कैशिक' (कैशामवत् सूक्ष्म) नाम निष्पन्न होता है।

ऊपर के उद्धरण से स्पष्ट है कि भरत ने दो प्रकार का स्वर-साधारण बताया है, एक तो वह जिससे अन्तर गान्धार और काकली निषाद की सिद्धि होती है और जिसे अन्तर-स्वरता कहा गया है (इसे हम मूर्च्छना प्रकरण में पृ० ७५ पर देख चुके हैं) एवं दूसरा वह जिसे यहाँ 'स्वर-विशेष' कहा है। 'अन्तर स्वरता' वाला स्वर-साधारण दोनों ग्रामों में चतुःश्रुति अन्तराल वाले स्वरों के बीच बताया गया है, जो दोनों ग्रामों के अन्तर-काकली के रूप में सबको परिचित है। अन्य स्वर-साधारण के लिए भरत ने 'स्वर-विशेष' संज्ञा का प्रयोग किया है और इनकी केशामवत् सूक्ष्मता के कारण इसे कैशिक नाम भी दिया है। हम जानते हैं कि सूक्ष्म से सूक्ष्म स्वरांतर एक श्रुति का हो सकता है और ऐसे स्वरांतर एक सतरा में दो हैं जो परंपरागत वीणा के पर्दों पर स्थित हैं। मेघ से चौथ, पर्दा अपने पूर्व वाले तीसरे पर्दे से एक श्रुति के अन्तर पर रहता है, तबत् मेघ से ११ वीं पर्दा (अचल याद के अनुसार) अपने पूर्व वाले १० वें पर्दे से एक श्रुति के अन्तर पर स्थित है। इन्हीं सूक्ष्म अन्तरालों को दिखाने के लिए भरत ने 'पटञ्जलामे पटञ्जसाधारणं, मध्यमग्रामे मध्यम-साधारण्यं' ऐसा कहा है। हम जानते हैं कि पटञ्जग्राम का पटञ्ज और मध्यमग्राम का मध्यम एक ही पर्दे पर स्थित हैं। इसलिए पटञ्जग्राम में जो 'स्वर-विशेष' स्वर-साधारण पटञ्ज और विभ्रुति श्रम के बीच में होता है, वही मध्यमग्राम में मध्यम और विभ्रुति पञ्चम के बीच होता है। पटञ्जग्राम के पटञ्ज या मध्यमग्राम के मध्यम के बाद का पर्दा दो श्रुति के अन्तराल पर है और उसके बाद वाला पर्दा एक श्रुति के अन्तराल पर है। इस प्रकार विभ्रुति अन्तराल में दो स्वर-स्थान प्राप्त होते हैं जिनमें से पहिला दो श्रुति का है और दूसरा एक श्रुति का। जो कमिक अन्तराल वीणा पर स्थित पर्दों पर प्राप्त हैं, उन्हीं का निदर्शन करने के लिए भरत ने पटञ्ज-साधारण और मध्यम-साधारण का उल्लेख किया है। इन्हीं का संवादात्मक प्रतिरोध उत्तरांग में इस प्रकार होता है—पटञ्जग्राम में 'प-ध' के अन्तराल के बीच और मध्यमग्राम में 'सा - रि' के अन्तराल के बीच। इस प्रकार भरत ने वीणा के पर्दों पर उपलब्ध एक, दो, तीन और चार श्रुत्यन्तर वाले स्वरों की द्विविध स्वर-साधारणयुक्त द्वैधामिकी स्वर-व्यवस्था द्वारा सिद्ध किया है और इन सभी भरतोक्त स्वर-व्यवस्था में कहीं विकृत नामभिधान नहीं है, यह हमने देखा। तब यह नामभिधान कब किसके द्वारा हुआ ? जैसा कि पहले कहा जा चुका है, भारतीय संगीत के उपलब्ध ग्रन्थों को देखते हुए यही माना जाता है कि स्वरों की शुद्ध-विकृत संज्ञाओं के व्यव प्रवर्तक शाङ्गदेव हैं। उनके कताए हुए शुद्ध विकृत स्वर (सात शुद्ध और बारह विकृत) संक्षेप सारिणी में दिखाए गए हैं। (द्रष्टव्य सं० २० १।३।४०-४५)।

१. ना. शा. के चौलसमा संस्करण में 'पटञ्जसाधारण' पाठ है और निर्णयसंग्रह संस्करण में 'पटञ्जसाधारण्य'। इन दोनों पाठों की संगति न घैट पावे के कारण हम ने 'स्वरसाधारण' पाठ रखा है।

रत्नाकरोक्त शुद्ध-विकृत स्वर

शुद्ध स्वर	विकृत स्वर	उल्लेखनीय बात
— — — शुद्ध पङ्कज — — शुद्ध मध्यम — शुद्ध गान्धार — — — शुद्ध मध्यम — — — शुद्ध पञ्चम — — शुद्ध धैवत — शुद्ध निषाद	१. कैथिक निषाद २. काफली निषाद ३. च्युतपङ्कज ४. अच्युतपङ्कज ५. चतुर्भुति ऋषभ ६. साधारण गान्धार ७. अन्तर गान्धार ८. च्युत मध्यम ९. अच्युत मध्यम १०. त्रिभुति पञ्चम, ११ कैथिक १२. चतुर्भुति प	काफली निषाद से द्विभुति अन्तर होने पर पङ्क की च्युति से चतुर्भुति अन्तर होने पर अन्तर गान्धार से द्विभुति अन्तर होने पर कै० प०, मध्यम की च्युति से चतुर्भुति अन्तर होने पर पञ्चम की च्युति से चतुर्भुति अन्तर होने पर

यहाँ यह उल्लेखनीय है कि ऊपर की सारिणी में दिखाए गए स्वरों की बताते समय शाङ्गदेव ने बीणा के तारों के नीचे बँधी हुई सारिणी पर उन स्वरों की स्थिति नहीं बताई है। वाद्याध्याय में भी विभिन्न प्रकार की बीणाओं की बनावट इत्यादि से सम्बन्धित विपुल विस्तार का भयादोष होने पर भी बीणा पर स्वर स्थापना का विषय प्रतिपादन नगण्य सा उपलब्ध होता है, जो नितान्त असह्य है (द्रष्टव्य ६।२५३-५५, ३०३-४)। ज्यों ज्यों वाद्याध्याय के तत्सम्बन्धी अंशों की समझने का यत्न करते हैं तो वहाँ विषयांतर का भयमार में स्वर-स्थपना का मूल मुद्दा, बाद में तुल्य सुवर्ण-कण-वत्-यकट के बाद ही रह जाता है, इससे ऐसी शका हो आना स्वाभाविक है कि इस महत्वपूर्ण विषय के प्रति कहीं शाङ्गदेव का Jivasive attitude (यालमगेल का रुप) तो नहीं रहा होगा !

शाङ्गदेव की शुद्ध-विकृत स्वर-व्यवस्था के सम्बन्ध में निम्नलिखित हिप्पणी विचारणीय है :—

(१) पङ्कजगामिक भुति-व्यवस्था के स्वरों के लिए शुद्ध 'संग' का प्रयोग असुद्ध है। यह स्वरपलि न तो प्राकृतिक है और न ही पङ्कजगाम के मध्यम को स्वरित मानने की मरत-परम्परा के अनुकूल है।

(२) कुछेक स्वर स्थान वियागत रूप से असम्भव हैं। यथा.—(१) च्युत पट्छ और (२) च्युत मध्यम। इन दोनों का स्थिर स्वर के रूप में कभी भी प्रयोग सम्भव नहीं है।

(१) शुद्ध-विकृत स्वरों का जिस प्रकार निरूपण किया गया है, उसे वीणा पर स्वर-संवाद कायम रखते हुए एक ही रसक में कभी भी सिद्ध नहीं किया जा सकता। उदाहरण के लिए पूर्वार्ग में शुद्ध ग, साधारण ग और अन्तर ग के नाम से पञ्चभुति ग, पट्भुति ग और सप्तभुति ग—उद्धत उत्तरार्ग में शुद्ध नि, कैशिक नि और काकली नि के नामसे पञ्चभुति नि, पट्भुति नि, और सप्तभुति नि—इन एक-एक ध्रुत्वस्वर वाले तीन-तीन स्वरों को एक साथ जो रचान दिया गया है, वह वीणा पर एक रसक में कभी भी सिद्ध नहीं किया जा सकता। उसी प्रकार त्रिभुति प और चतुःभुति प भी दो ग्रामों में भिन्न-भिन्न स्थातों पर ही सिद्ध हो सकते हैं, एक ही रसक में एक साथ नहीं।

(४) कुछ विकृत स्वर-नाम ऐसे बताए गए हैं, जिनमें कोई स्थान-विकृति नहीं है, अर्थात् जो केवल अन्तराल-विकृति के ही चेतक हैं। यथा :—

(फ) चतुःभुति रि—शास्त्र-देव ने कहा है कि पट्ज के एक भुति व्युत्पत्ति होने से स—रि अन्तराल चतुःभुति हो जाता है और तभी रि चतुःभुति बनता है। पट्ज की व्युत्पादना केवल सारणा-प्रक्रिया में ही ग्राह्य है, नियमित स्वर-रसक में उस का कहीं स्थान नहीं है। सभी जानते हैं कि रिपर पट्ज के साथ पञ्चम का संवाद होता है और उस पञ्चम के साथ चतुःभुति ऋषभ का स्वयंसिद्ध संवाद है। पट्जग्राम के मध्यम को स्वरित मानने से जो ऋषभ आता है वह चतुःभुति ही होता है और इस प्रकार चतुःभुति ऋषभ परंपरा से स्पष्ट हो जाता आया है जो आज भी प्रयुक्त हो रहा है। शास्त्र-देव ने 'चतुःभुति' ऋषभ को जिस प्रकार 'विकृत' बताया है उससे ज्ञात होता है कि ये लक्ष्य से अपरिचित थे।

(ख) चतुःभुति भैरव—पञ्चम के एक भुति व्युत्पत्ति होने से। सारणा-प्रक्रिया को छोड़ कर नियमित स्वर-समूह में पञ्चम का त्रिभुति बनना केवल मध्यमग्राम में ही संभव है, अन्यथा कदापि नहीं। मध्यमग्राम में भैरव अवश्य चतुःभुति होता है। किन्तु यह ध्यान रहे कि पट्जग्राम का अन्तर गान्धार ही मध्यमग्राम में भैरव का स्थान पाता है। इसलिए यह समझना नितान्त भ्रम है कि पट्जग्राम का त्रिभुति 'व' ही मध्यमग्राम में पञ्चम की व्युत्पत्ति के कारण चतुःभुति 'व' बन जाता है।

(ग) कैशिक पञ्चम—जब मध्यम के एक भुति व्युत्पत्ति होने से त्रिभुति 'प' का अन्तराल पुनः चतुःभुति बनता है तब यह कैशिक 'प' कहलाता है। मध्यम की व्युत्पत्ति केवल सारणा-क्रिया में ही होती है, अन्यथा वह किसी भी ग्राम में ग्राह्य नहीं है एवं नियमित स्वर के रूप में व्युत्पत्ति मध्यम का कोई स्थान नहीं है। इसलिए मध्यम की व्युत्पादना से त्रिभुति प का अन्तराल पुनः चतुःभुति बनने की बात भ्रान्त कल्पना मात्र है।

(घ) अच्युत पट्ज—जब काकली निपाद के प्रयोग से पट्ज का निपाद से अन्तर त्रिभुति रह जाता है, तब शुद्ध पट्ज ही अच्युत पट्ज कहलाता है।

(ङ) अच्युत मध्यम—जब अन्तर गान्धार के प्रयोग से मध्यम का गान्धार से अन्तर त्रिभुति रहता जाता है, तब शुद्ध मध्यम ही अच्युत मध्यम कहलाता है।

ये अन्तिम दोनों स्वर केवल अन्तराल-विकृति के सूचक हैं, इन्हें स्वतन्त्र स्वर-स्थान मानना न तो आवश्यक है और न ही सुक्तियुक्त है।

(५) भरत की ग्रामिकी स्वर-व्यवस्था को इन स्वरों में कोई स्थान नहीं मिला है। भारतीय संगीत शास्त्र में भुति, स्वर, ग्राम का ऐसा अविवेच्य संबंध है कि एक से पृथक् करके दूसरे की विवेचना की ही नहीं जा सकती। ये तीनों मानो एक ही मृत्तल्य की फड़ियाँ हैं। किन्तु शास्त्र-देव ने जहाँ भुति की अथवा स्वर की विवेचना की है, वहाँ 'ग्राम' के साथ उनका कहीं भी सम्बन्ध जोड़ कर नहीं दिखाया है। इसीलिए भारतीय संगीत शास्त्र की परम्परानुसार भुति-स्वर का जो व्यवस्थित निरूपण आवश्यक है, अपेक्षित है, उससे 'रत्नाकर' के पाठक चंचित रह जाते हैं और अनुसन्धान करने वालों को ऐसी जटिलताओं का सामना करना पड़ता है कि इस चक्र-ब्यूह से बाहर निकलना असम्भव-सा जान पड़ता है।

'संगीत रत्नाकर' को आधार मान कर मध्ययुग के ग्रंथकारों ने पट्जग्रामिक स्वर-व्यवस्था को शुद्ध माना है और अन्य स्वर स्थानों की विकृत फह कर अपनी-अपनी कल्पनानुसार भिन्न-भिन्न नाम देकर नई रचना या श्रेय प्राप्त करने

का यत्न किया है। संलग्न सारिणी में कुछ प्रमुख ग्रंथकारों के दिए हुए स्वर-नाम दिखाए गए हैं। विस्तार-भय से प्रत्येक ग्रन्थकार की स्वर-व्यवस्था पर पृथक् २ टिप्पणी देना यहाँ सम्भव नहीं है, निम्नु यहाँ इतना ही उल्लेख किया है कि इन ग्रंथों में भरत की द्वाैशमित्री स्वर-व्यवस्था की वीणा पर स्थापना का तथा द्विविध स्वर-साधारण से उद्भूत स्वरास्तराओं का यथार्थ निरूपण नहीं हुआ है। वे सभी भरत की यथार्थ परम्परा से बंचित रहे हैं। त्रिधात संगीत में दोनों ग्राम व्यवहृत होने पर भी तत्प्रचलित संगीत को केवल षड्जग्राम में सीमित मानने वाले वे ग्रंथकार वीणा पर षड्जग्राम की ही स्थिति यथावय नहीं समझ पाये हैं। अस्तु।

मध्ययुग के प्रमुख ग्रन्थकारों के चिह्नित स्वरों की तालिका

रामामाला	सोमनाथ	संस्कृतमाली	पुण्डरीक चिह्नित			अहोवाल	लोकन, द्वयनायक- देश
			राममाला	राममंजरी	सद्भागचन्द्रोदय		
कै० नि० स्यु० प० नि०। का नि० सा० ग० स्यु० म० ग०। अं० ग० स्यु० प० म०	कै० नि० का० नि० मृदु स तीमरि सा० ग० अं० ग० मृदु म ती०तम०म० मृदु प तीम्र घ	कै० नि० का० नि० सा० ग० अं० ग० ल० म०	ए०ग०नि० दि०ग०नि० वि०ग०नि० ए०ग०रि० ए०ग०ग० दि०ग०ग० वि०ग०ग० नि०ग०म० ए०ग०घ०	कै० नि० वा० नि० वि०ग०नि० ए०ग०रि० सा० ग० अं० य० नि०ग०य० ए०ग०म० दि०ग०म० वि०ग०म० ए०ग०घ०	च०भ०रि० सा०ग० अं०ग० स०म० पं०भु०म० ख०प० च०भु०घ० कै०नि० का०नि० ख०घ०	पू०रि० की०रि० ती०रि० मी०ग० ती०त०ग० ती०तम०ग० ती०तम०ग० को०ध० ती०नि० ती०त०नि० ती०तम०नि० पू०ध० को०ध० ती०घ० वी०नि० ती०त०नि० वी०तम०नि०	को०रि० ती०ग० ती०त०ग० ती०तम०ग० ती०त०म० को०ध० ती०नि० ती०त०नि० ती०तम०नि०

सारिणी में प्रयुक्त सैकेतिक चिह्नों का परिचय—ती० तम=तीव्रतम, प० म०=पारली नयन, ए० ग०=एकगतिक, दि० ग०=द्विगतिक, वि० ग०=त्रिगतिक, च० भु०=चतुश्चुति, ल० म०=लघु मध्यम, पं० भु०=पञ्चभुति, ल० पं०=लघु पंचम, ल० प०=लघु षड्ज, को०=कोमल, ती०=तीव्र, ती० त०=तीव्रतर, पू०=पूर्व।

प्रस्तुत सारिणी में स्वरों की धैकल्पिक संज्ञाएँ नहीं दिखाई गई हैं।

भारतीय संगीत की शुद्ध-चिह्नित स्वर-व्यवस्था का अल्प इतिहास हमने इस प्रकरण में देखा। उसके यह स्पष्ट हुआ कि हमारे क्रियागत संगीत की स्वर-व्यवस्था भरत-परंपरा के साथ अनिच्छित रूप से जुड़ी हुई है। साथ ही हमने यह भी देखा कि उस अनिच्छित स्रोत से निकुल भिन्न एक धारा कैसे शास्त्रग्रन्थों में बढ़ चली और उसके क्या-क्या दुष्परिणाम हुए। इस प्रकरण में जो प्रमुख निष्कर्ष उपलब्ध हुए उनका निम्नलिखित एकत्र संकलित पाठकों की उपयोगी होगा:—

(१) दक्षिण को छोड़ कर सारे भारत में भरत की स्वर-व्यवस्था क्रियागत संगीत में अधुण्ण रही है। हिन्दू मुस्लिम गुणिजन अब तक समान रूप से उसी अविच्छिन्न धारा में अवगाहन करते आए हैं। जिस काल में शास्त्र की धारा भरत-परंपरा से पृथक् होकर बहने लगी, तभी से कलाविज्ञ और शास्त्रकार—ये दो पृथक् कोटियाँ संगीत जगत् में अस्तित्व में आईं। जो शास्त्रकार ये वे प्रयोग-पथ से दूर होने के कारण लक्ष्य और लक्षण की संगति नहीं रख पाए और जो कलाविज्ञ ये वे अपनी परंपराप्राप्त साधना में दृढ़ रहे तथा नूतन शास्त्र की रचना उनके प्रायोगिक संगीत से विपरीत होने के कारण उसकी उपेक्षा करते रहे। इस प्रकार कला और शास्त्र के बीच की खाई बढ़ती गई; किन्तु शास्त्र के पथभ्रष्ट होने पर भी कला भरत-परंपरा पर स्थिर रही। निःसंदेह कला-पक्ष में भरत-परंपरा को अधुण्ण रखने का श्रेय हमारे हिन्दू-मुस्लिम कलाकारों को ही है।

(२) भरत-परंपरा से विच्छिन्न जो ऐसी शास्त्र की धारा चली, जिसमें भरत की द्वैधमिकी स्वर-व्यवस्था की वैज्ञानिकता सुरक्षित न रह गई और जिसका प्रवर्तन शास्त्र-देव ने किया, उस धारा का उद्भव दक्षिण प्रदेश में होने के कारण उसका प्रभाव और प्रचार दक्षिण में ही अपेक्षाकृत अधिक होना स्वाभाविक था। कलस्वरूप इस धारा ने भारत के दक्षिण-पथ में शास्त्र के साथ-साथ कियदंश में कला-पथ को भी प्रभावित किया और इस प्रकार प्राचीन तामिल संगीत में प्रचलित हरिकामोजी (जो भरत के पद्मम की मध्यम-मूर्च्छना होने के कारण भरत-परंपरा से दृढ़ रूप से संबद्ध है) की स्वरावलि का स्थान मुखारी मेल ने ले लिया।

हमारे उपर्युक्त विधानों द्वारा भरत की द्वैधमिकी स्वर-व्यवस्था की जो पूर्णता और सत्यता सिद्ध हो चुकी है, उसे यदि अपनाया जाए और मुखारी-मेल के स्थान पर शंकराभरण (विहावल) या हरिकामोजी (खमाज) की स्थापना की जाए तो बीच के काल में टूटी हुई हमारी शृंखला पुनः जुड़ जाएगी।

हमारे जीवन की यह नितान्त हार्दिक अभिलाषा है कि समस्त भारत में भरत-प्रणीत शुद्ध शास्त्रीय और पूर्ण वैज्ञानिक परंपरा का प्रवाह पुनः प्रवाहित हो। संस्कृत-निर्मित हमारे धर्म और संस्कृति के सदृश हमारे संगीत में भी एकता प्रस्थापित हो। बीच के युग में गंग और यमुना की जो धारा पृथक् र हो कर बहती रही; उन दोनों धाराओं का संगम अब हम निगूढ़ अन्तःकरण से चाहते हैं। मरवान् करे संगीत के इस अभिनव प्रयागतीर्थ में भारत के पूर्व, पश्चिम, उत्तर और दक्षिण अवगाहन करते हुए स्वर की सुरसरी में पावन हो।

वर्ण, अलङ्कार, तान और स्वर-प्रस्तार

वर्ण, अलङ्कार, तान, और स्वर-प्रस्तार ये चारों सङ्गीत के विस्तार तत्त्व से सम्बन्धित हैं। सात स्वरों के आधार पर किस प्रकार सङ्गीत की अथार छद्मि का निर्माण होता है यह समझने के लिए इन चारों का काफ़ी महत्त्व है। इस प्रकरण में हम इन चारों को कुछ विस्तार से समझ लेंगे और विरोध रूप से स्वर-प्रस्तार की गणित-सिद्धि विधि से अवगत करेंगे। अन्त में, अलङ्कार, तान आदि के रस-भाषानुकूल प्रयोग की आवश्यकता दिखा कर पूरे स्वर-प्रस्तार दिए जाएंगे।

संगीत के विस्तार तत्त्व से सम्बन्धित जो चार परिमाणिक शब्द ऊपर कहे गए हैं उनमें से 'वर्ण' सब से अधिक व्यापक और मौलिक है। इसलिए सबसे पहले हम वर्ण की ही चर्चा करेंगे।

भरत ने दो प्रकार के वर्ण बताए हैं—(१) नाट्योपयोगी वर्ण^१ जिनका सम्बन्ध उच्चार-भेद से है और (२)

१. नाट्योपयोगी पाठ्य वर्ण ये हैं—

उदात्तः अनुदात्तश्च स्वरितः कम्पितस्तथा वर्णाश्चत्वार एव स्युः ।

संगीतोपयोगी वर्ण जिनका स्वरों की आरोही, अवरोही, स्थायी और संचरित अवस्था से सम्बन्ध है। संगीतोपयोगी वर्ण के लिए भरत कहते हैं :—

आरोही चावरोही च स्थायिसञ्चारिणौ तथा ।

वर्णाध्वत्वार एवैते - अलङ्कारास्तदाभयाः ॥

आरोहन्ति त्वरा यत्र आरोहीति स मण्यते ।

यत्र चैवावरोहन्ति सोऽवरोहीति संज्ञितः ॥

स्थिरस्वराः सभाः यत्र स्थायिवर्णः स संज्ञितः ।

सञ्चरन्ति त्वयं यत्र स सञ्चारीति संज्ञितः ॥

(ना० शा० २१।१६-२१)

अर्थात् आरोही, अवरोही, स्थायी और सञ्चारी—ये चार वर्ण हैं और अलंकार इनके आश्रित रहते हैं। जहाँ स्वरों का आरोह हो, वहाँ आरोही वर्ण, जहाँ अवरोह हो वहाँ अवरोही वर्ण, जहाँ सब स्वर स्थिर और सम रहें, वहाँ स्थायी वर्ण और जहाँ सब स्वरों का सञ्चरण हो (उलट पुलट-प्रयोग हो) वहाँ सञ्चारी वर्ण होता है।

ऊपर ये उद्धरण में आरोही और अवरोही वर्ण तो स्पष्ट ही हैं। स्थायी वर्ण उस क्रिया को कहा जाता है जहाँ एक ही स्वर पर ठहर कर उसका बार-बार जिलमित उच्चारण किया जाय। सञ्चारी वर्ण तब होता है, जब आरोही-अवरोही और स्थायी इन तीनों के समिश्रण से स्वयं में सञ्चरण किया जाय, अर्थात् कहीं चढ़ा जाय, कहीं उतरा जाय और कहीं ठहरा जाय। इन चारों वर्णों को देखने से यह स्पष्ट होता है कि संगीत की क्रिया मात्र में वर्णों का प्रयोग ही प्रयोग इन चार वर्णों के बाहर नहीं जा सकता। इसीलिए हमने वर्णों को संगीत में सर्वव्यापक कहा है।

अलङ्कार को वर्ण के आश्रित कहा गया है अर्थात् वर्णों के आचार पर ही अलङ्कार बनते हैं। अलङ्कार में स्वरों की एक नियमित गति या चाल रहती है। 'संगीतरत्नाकर' और 'संगीतशरित्त' में अलङ्कार का लक्षण इस प्रकार दिया है—

- विशिष्टं वर्णसंदर्भमलंकारं प्रचक्षते । (सं० २०।१६।२)

क्रमेण स्वरसंदर्भमलंकारं प्रचक्षते । (सं० पा० २२३)

अर्थात्—विशिष्ट वर्णसंदर्भ को या किसी नियत क्रम में स्वरों के संदर्भ को अलंकार कहते हैं।

ऊपर के दोनों उद्धरणों से यह स्पष्ट है कि अलंकार में एक निश्चित क्रम से स्वरों की संघटना रहती है। जैसे कि 'सारंग' इस आरोही ढुङ्ग के अनुसर यदि क्रम से रिगम गमप इस प्रकार आगे बढ़ते हुए आरोह करें और उसी क्रम से अवरोह भी करें तो एक अलंकार का रूप बन जायगा। प्रत्येक अलंकार में आरोह-अवरोह की गति रहने पर भी

अर्थात् उदात्त, अनुदात्त, स्वरित और कम्पित से चार वर्ण हैं। यहाँ यह उल्लेखनीय है कि नाट्योपयोगी वर्णों का भरत ने रस के साथ सोचा सम्बन्ध जोड़ा है। यथा—

तत्र हास्यशृङ्गारयोः स्वरितोदात्तैः, वीररीद्रादभुतेषु उदात्तकम्पितैः, करुणवात्सल्यमयानकेषु दात्तस्वरित-कम्पितैः वर्णैरुपपादयेत् इति ।

अर्थात् हास्य-शृङ्गार के लिए स्वरित और उदात्त, वीर, रौद्र, अद्भुत के लिए उदात्त और कम्पित, करुण, वात्सल्य, मयानक के लिए उदात्त, स्वरित और कम्पित—इस प्रकार विभिन्न रसों के लिए वर्णों का प्रयोग करना चाहिए।

कोई न कोई वर्ष उसमें प्रधान रहता है ; यानी या तो उसके डुब्ड़ों में आरोही या अवरोही गति रहेगी, या एक एक स्वर का पुनरुच्चार होगा या इन तीनों गतियों का मिश्रण होगा । इसीलिए प्राचीनों ने चारों धर्णों के अनुसार अलंकार का वर्गीकरण किया है । चाहे जिस वर्ष का अलंकार में प्रयोग हो, किन्तु एक निश्चित क्रम से स्वरों की संघटना उसमें अवश्य रहेगी । यहाँ यह ध्यान रहे कि अलंकार का स्वरों की शुद्ध विवृत अवस्था के साथ कोई सम्बन्ध नहीं है, यह तो केवल स्वरों के एक निश्चित क्रम का चोतर है ।

भरत और मतङ्ग ने ३३ अलंकार बताए हैं । बाद में शाङ्गदेव ने ६३ और अहोमल ने ६९ अलंकार कहे हैं । इन सब के नाम और स्वररूप का बीरा "प्रणव भारती" के पृष्ठ २६३-७० में बिहारी-भन्ने देखा सकते हैं । अलंकार संगीत में शोभा प्रदान करने वाला कहा गया है । संगीत में अलंकारों की परम आवश्यकता दिखाते हुए भरत कहते हैं :—

शशिना रहितेव निरा विजलेव नदी लता विपुपेव ।

अविभृप्तिव कान्ता गोविरलङ्कारहीना स्यात् ॥

(ना० शा० २१।७५)

अर्थात्—'अलंकार' रहित गीत की वही अवस्था होती है, जो चन्द्र के बिना रमणी, लता के बिना नदी, पुरा के बिना लता और भूषणों के बिना कान्ता की होती है ।

इसी प्रसंग में मतङ्ग के ये वचन भी उद्धृत करने योग्य हैं :—

तत्रालङ्कारशब्देन किमुच्यते, अलङ्कारशब्देन मण्डनमुच्यते । यथा कटककेयूरालङ्कारेण नारी पुरुषो वा मण्डितः शोभाभावेत्, तथा एतेरलङ्कारैः प्रसन्नादिभिरलङ्कता वर्णाभया गीतिर्गातृश्रोतॄणां सुखावहा भवतीति ।

(बृहदशी पृ० ३४)

अर्थात्—अलंकार शब्द से क्या अभिप्राय है । "अलंकार" द्वारा मण्डन कहा जाता है । जैसे कटक, केयूरानादि अलंकारों द्वारा नारी या पुरुष मण्डित होकर शोभा पाते हैं, उस प्रकार इन वर्णाभित प्रसन्नादि अलंकारों द्वारा अलङ्कृत गीति, गायक और श्रोता दोनों को सुखावह होती है ।

इन अलंकारों का संगीत में रसभावानुसूल प्रयोग करना कितना आवश्यक है, इस बारे में हम इस प्रकरण के अन्त में कुछ चर्चा करेंगे ।

अलंकार के बाद यहाँ 'तान' को समझ लेना आवश्यक है । तान शब्द "तन्" धातु से बना है जिसका अर्थ है विस्तार करना । संगीत में तान, विस्तार का एक सबल साधन है ; इसलिए उसका यह नाम सार्थक है । आज हम अपने संगीत में राग के विस्तार के लिए, विविधता दिखाने के लिए तथा नई-नई स्वर-रचना और स्वर-संयोगों द्वारा गान वादन की सजावट के लिए तानों का प्रयोग करते हैं । इस प्रकार तान राग के साथ जुड़ी हुई है । जब कोई अलंकार किसी राग के नियमों में बाँध कर प्रयोग में आया जाता है तब वही तान कहलाता है । किसी विशेष राग में प्रयुक्त होने वाले शुद्ध विवृत स्वर, आरोह अगोह के नियम इत्यादि के अनुसार ही 'तान' का प्रयोग किया जाता है । अलंकार में इन सब नियमों को कोई स्थान नहीं रहता । विस प्रकार यह कहा गया है कि अलंकार वर्णों के आश्रित हैं, उसी प्रकार यह भी कहा जा सकता है कि तान अलंकार के आश्रित हैं ।

आज के हमारे रंजीत प्रयोग के अनुसार ही हमने ऊपर तान की व्याख्या की है । प्राचीनों ने तान का किस अर्थ में प्रयोग किया है, यह देखना भी यहाँ अस्थानीय न होगा ।

भरत ने 'तान' शब्द का मूर्च्छना के साथ प्रयोग किया है और इस प्रकार केवल तान को न छोड़ उन्होंने 'मूर्च्छना-तान' का निरूपण किया है। दोनों ग्रामों में कुछ मिलाकर ८४ औडव-पाडव मूर्च्छना-तानों^१ उन्होंने बताई हैं।

इन मूर्च्छना-तानों का भरत के काल में क्या और कैसा उपयोग होता होगा इसकी चर्चा करना यहाँ आवश्यक नहीं है, किन्तु इतना तो अवश्य कहा जा सकता है कि मूर्च्छना के साथ तान को जोड़कर भरत ने भी तान में स्वरों के अवस्था-भेद को स्थान दिया है क्योंकि मिला-मिला मूर्च्छनाओं में मिला-मिला स्वरान्तराल रहते हैं। भाव भी तान राग के साथ जुड़ी होने के कारण उसमें स्वरों के विभिन्न अन्तर्पलों को स्थान रखा है।

वीणा-यादन में "तान किया" का वर्णन करते समय भरत ने "प्रवेश" और "निग्रह" इन दो परिभाषिक शब्दों का प्रयोग किया है। ये कहते हैं:—

द्विधा तानक्रिया तन्त्र्यां प्रवेशो निग्रहश्च, तत्र प्रवेशो नामाधरात्वरप्रकर्षादुत्तरामार्दवाच्च।
निग्रहस्तत्संपर्शः, मध्यमस्वरासंपर्शः।

(ना. पा. २८)

इस उच्चारण के दो अर्थ लगाए जाते हैं :—

(१) वीणा यादन में दो प्रकार की तान क्रिया होती है—१-प्रवेश और २-निग्रह। प्रवेश क्रिया से यह समझा जाता है कि अधर अर्थात् नीचे वाले स्वर का प्रकर्षण किया जाता है, यानी पदे पर तार खींच कर उस पदे से ऊपर वाले स्वर लिए जाते हैं और उसी प्रकार ऊपरी मीड से नीचे उतरते हुए स्वर लिए जाते हैं। वीणा या सितार पर इस प्रकार की तान-क्रिया सहज ही समझी जा सकती है। उदाहरण के लिए 'सा' के पदे पर तार खींच कर 'सा' 'रि' 'ग' 'म' इस प्रकार ऊपर चढ़ते हुए स्वर लिए जाते हैं और इसी की उलट क्रिया में तार इतना खींच कर कि उतरे मध्यम स्वर निकले फिर अघात करके उलटे क्रम से 'म' 'ग' 'रि' 'सा' ऐसे स्वर लिए जाते हैं। यह सीधी और उलटी क्रिया ही 'प्रवेश' है। उसी प्रकार घसीट से भी यह क्रिया की जाती है। 'सा' के पदे पर आघात करके 'सा' 'रि' 'ग' 'म' ये चढ़ते हुए स्वर घसीट द्वारा निकाल कर फिर एक ही अघात से उलट क्रिया में 'म' 'ग' 'रि' 'सा' ऐसे क्रमशः नीचे स्वर निकले जाते हैं। यह घसीट क्रिया भी 'प्रवेश' में आ जायगी। 'निग्रह' की क्रिया तब होती है जब "मध्यम-स्वर" यानी बीच के स्वर को छोड़ कर या उनका स्पर्श न करते हुए "मीड" या "घसीट" की जाती है। जैसे कि 'सा' के पदे पर 'सा' - 'म' अथवा 'म' - 'सा' यों बीच के स्वर छोड़ते हुए सीधी उलटी "मीड" द्वारा या "घसीट" द्वारा ये स्वर लेने पर "निग्रह" क्रिया होती है।

(२) भरत के ऊपर उद्धृत तान-संबन्धी वचन का नाट्यशास्त्र में पूर्णरूप प्रकरण देखने पर ऊपर दिए हुए अर्थ से निम्न एक अन्य अर्थ भी उसमें सन्निहित जान पड़ता है। मूर्च्छना-तानों के वर्णन के साथ ही यह वचन उड़ा हुआ होने से उसका निम्नलिखित अर्थ प्रकरण के अनुरूप प्रतीत होता है।

१. पदज्ञग्राम में से 'सा', 'रि', 'ग' और 'नि' क्रमशः इतने स्वर वर्धित करके प्रत्येक मूर्च्छना के ४ भेद बताये गये हैं। इस प्रकार ०४ × ४ = २८ पाडव तानों और ४ - ग, रि - ग और ग - नि ये तीन जोड़ियाँ क्रमशः प्रत्येक मूर्च्छना में से वर्णन करके ३-३ औडव तानें बनाये गयी हैं और इस प्रकार ०४ × ३ = २१ औडव-मूर्च्छना तानें बनीं। २८ + २१ = ४९ कुल इतनी तानें पदज्ञग्राम की हुईं। मध्यमग्राम में 'सा', 'रि' और 'ग' इन ३-३ स्वरों को क्रमशः प्रत्येक मूर्च्छना में से निकाल कर पाडव तानें बनाई गई हैं जिनकी संख्या ०४ × ३ = २१ है और ग - नि तथा रि - ग की जोड़ियाँ प्रत्येक मूर्च्छना में से वर्णन करके २-२ औडव तानें बनीं हैं, जिनकी संख्या ०४ × २ = ८ है। इस प्रकार कुल मिलाकर २१ + ८ = २९ मूर्च्छना तानें मध्यमग्राम की हुईं। पदज्ञग्राम की ४९ और मध्यमग्राम की २९ कुल मिला कर इस प्रकार ७८ मूर्च्छना तानें बनती हैं।

वीणा पर 'तान किया' दो प्रकार से होती है—प्रवेद्य और निग्रह । प्रवेद्य की त्रिया भी दो प्रकार होती है, एक तो 'अधरस्वरप्रकर्ष' यानी आरोह द्वारा और दूसरे 'उत्तरस्वर-अमार्दव' यानी अवरोह द्वारा । इसका अर्थ यह हुआ कि 'मूर्च्छना तान' की स्वरश्रृंखला को वीणा पर सिद्ध करने के लिए आरोह-अवरोह गति की जिस क्रिया का आश्रय अपेक्षित है, उसे ही 'प्रवेद्य' कहा गया है । दूसरी ओर 'मध्यम' (बीच के) स्वर के 'असंस्पर्श' को 'निग्रह' कहते हैं यानी आरोह-अवरोह की क्रिया में बीच के एक या दो स्वरों को छोड़ देने की क्रिया ही 'निग्रह' द्वारा अभिप्रेत है । स्वरों को छोड़ने की यह क्रिया मूर्च्छना-तानों में आवश्यक होती है ।

भारत के 'तान-क्रिया' सम्बन्धी वचन की जो दो न्यूनतम हमने ऊपर देखीं, उनमें से किसी का भी 'तान' के उस अर्थ से सीधा सम्बन्ध नहीं है जिस अर्थ में आज हम प्रत्यक्ष क्रिया में 'तान' की समझते हैं और व्यवहार करते हैं । मतङ्ग और शाङ्गदेव ने जिनमें 'कूटतान' कहा है, उन्हें भी यहाँ समझ लें । कूटतानों को 'व्युत्क्रमोच्चारित-स्वरा' कहा गया है यानी उनमें स्वरों के 'व्युत्क्रम' या क्रम-परिवर्तन का प्रयोग रहता है । कूटतानों की गणित-सिद्ध विधि को 'स्वर-प्रस्तार' कहा गया है । एक, दो, तीन, चार, पाँच, छः या सात स्वरों को लेकर जितने विभिन्न क्रमों में रखा जा सकता है, वे सब स्वर-प्रस्तार के अन्तर्गत आते हैं । स्वर-प्रस्तार का आधार गणित के permutation तथा combination के नियम हैं । इसलिए हम संगीत के व्यावहारिक दृष्टि के अनुसार स्वर-प्रस्तार को समझने के साथ-साथ बीजगणित के वे नियम (formulae) भी समझ लेंगे जो इस विधि से सम्बन्धित हैं । कूटतानों की गुणन-विधि 'प्लानकर' आदि ग्रन्थों में इस प्रकार बताई गई है :—

स्वर संख्या

१
२
३
४
५
६
७

प्रस्तार-संख्या

$1 \times 1 = 1$
 $1 \times 2 = 2$
 $2 \times 3 = 6$
 $6 \times 4 = 24$
 $24 \times 5 = 120$
 $120 \times 6 = 720$
 $720 \times 7 = 5040$

ऊपर हमने देखा कि पूर्व-पूर्व प्रस्तार-संख्या को उत्तरोत्तर स्वर-संख्या से गुणा देकर स्वर-प्रस्तारों की संख्या निकाली गई है । जैसे १ स्वरों के यदि १ प्रस्तार बनते हैं तो उसके बाद वाली स्वर-संख्या २ को १ से गुणा करके २ स्वरों की प्रस्तार संख्या २ निकाली गई है और इसी क्रम से सात स्वरों तक आगे बढ़े हैं ।

प्रस्तार-संख्या निकालने की विधि को बीजगणित के अनुसार समझ लेना भी उपयोगी होगा । जिन पाठकों को गणित में विशेष रुचि न हो वे इस अंश को छोड़कर पृ० ११९ से पुनः पढ़ना प्रारम्भ करें ।

बीजगणित में किमी निश्चित संख्या की वस्तुओं के permutation (विभिन्न क्रम में उनका रखा जाना) निकालने का निम्नोक्त नियम है—

यदि क संख्या की सभी वस्तुओं को एक साथ ले लें तो permutation की संख्या $k \times (k - 1 \times k - 2 \times \dots \times 1)$ factor पूरे होने तक)

तदनुसार सात स्वरों को एक साथ लेने पर प्रस्तार या permutations की संख्या इस प्रकार निकाली जा सकती है :—

$$7 \times (7 - 1 \times 6 - 2 \times 5 - 3 \times 4 - 4 \times 3 - 5 \times 2 - 6 \times 1) \text{ यानी } 7 \times 6 \times 5 \times 4 \times 3 \times 2 \times 1 = 5040$$

इस प्रकार संपूर्ण कृत्यान् की संख्या ५०४० है। यदि अपूर्ण कृत्यान् बनाएँ अर्थात् सातों स्वर न लेकर सात से कम किसी संख्या में स्वर लें तो फिर हमें permutation के साथ २ combination की भी समझना होगा। यदि सात स्वरों में से केवल दो ही स्वर लेकर हम प्रस्तार बनाना चाहें तो पहिले यह देखना होगा कि सात स्वरों में से दो दो स्वरों के कितने समूह बन सकते हैं। ये समूह ही combination हैं। इनमें स्वरों के क्रम-परिवर्तन का प्रश्न नहीं। दो-दो स्वरों के प्रत्येक समूह में दो-दो permutation या व्युत्क्रम-प्रकार बनेंगे। किसी भी निश्चित संख्या में से किसी छोटी संख्या की वस्तुओं के समूह कितने बनेंगे, इसके लिए नीचे लिखा formula है—

क संख्या की वस्तुओं में से यदि ख संख्या की वस्तुओं को एक-एक बार एक साथ लेना हो तो combinations की संख्या =

$$क \times (क - १ \times क - २ \dots क - ख + १ \text{ तक})$$

सभी ख वस्तुओं को एक साथ लेने से बने permutation ख \times (ख - १ \times ख - २...ख factors तक)

उदाहरण के लिए सात स्वरों में से दो-दो स्वरों के समूह कितने बनेंगे ?

$$क = ७ \quad ख = २$$

∴ क में से बनने वाले ख के combinations की संख्या =

$$\frac{७ \times (७ - २ + १ \text{ तक})}{२ \times १}$$

$$\text{यानी } \frac{७ \times ६}{२ \times १} = २१$$

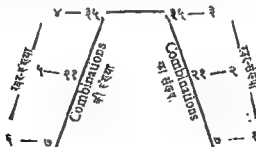
इस प्रकार सात स्वरों में से दो-दो स्वरों के समूह २१ बन सकते हैं। इसी विधि से सात स्वरों के अन्तर्गत सभी संख्याओं के समूह या combination निकालने से निम्न संख्याएँ मिली हैं—

स्वर-संख्या—

७	६	५	४	३	२	१
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
१	७	२१	३५	३५	२१	७

समूह संख्या या combinations—

स्पष्ट है कि सातों स्वरों को यदि एक साथ ले लेंगे तो एक ही समूह बन सकेगा, यदि छः स्वरों को प्रत्येक बार एक साथ लेंगे तो सात समूह बनेंगे। इसी प्रकार ऊपर के नियमावली से निकाली गई अन्य समूह-संख्या भी समझनी चाहिए। इस समूह-संख्या में एक गणित-सिद्ध क्रम है जो नीचे के 'प्राक्त' से स्पष्ट होगा।



सात स्वरों का १ समूह

ऊपर के 'प्राक्त' से स्पष्ट है कि ६, ५, ४ संख्याओं के स्वरों के समूहों की संख्या क्रमशः १, २, ३ संख्या के समूहों के विलकुल बराबर है। इस एकरूपता को गणित द्वारा निम्नोक्त ढंग से समझा जा सकता है।

५ स्वरों के २१ समूह बनते हैं और २ स्वरों के भी उतने ही समूह बनते हैं। ऊपर दिए हुए फॉर्मूला से ५ स्वरों के समूह इस प्रकार निकलेंगे—

$$5 \times (5 - 1 - 5 \times 2 - \dots - 5 + 1 \text{ तक})$$

५ के permutation

अर्थात्

$$5P_5 = \frac{5 \times 4 \times 3 \times 2 \times 1}{1 \times 2 \times 3 \times 4 \times 5} = 21$$

यहाँ ऊपर नीचे की संख्याओं में से ५, ४, ३ की संख्या आपस में कट जाती हैं। इसलिए—

$$\frac{5 \times 4}{2 \times 1} = 21$$

यही रूप दोहरा रहा है। २ स्वरों के समूह निकालने में भी यही रूप बनता है। इसीलिए २ और ५ स्वरों की समूह-संख्या समान है। ५ स्वरों की समूह-संख्या निकालने के लिए ऊपर के फॉर्मूले का संक्षिप्त रूप यह बनाया जा सकता है—

५ में से ५ को घटा लिया जाए और दोष को ५ के स्थान पर रख दिया जाए। इस प्रकार

$$5P_2 = \frac{5 \times 4}{2 \times 1} = 21$$

इस प्रकार ५ और २ स्वरों की समूह-संख्या की एकरूपता समझी जा सकती है। उसी रूप से १ और ६ तथा ४ और ३ स्वरों की समूह संख्या की समानता भी समझ लेनी चाहिए।

अब यदि क संख्या की वस्तुओं में से ख संख्या को एक साथ लेने पर बनने वाले permutation (व्युत्क्रम-प्रकार) की संख्या निकालना हो तो, नीचे लिखा फॉर्मूला लगेगा—

$$k \times (k - 1 \times k - 2 \dots k - x + 1 \text{ तक})$$

सात स्वरों में से पाँच को प्रत्येक बार एक साथ लिया जाए तो permutation की संख्या

$$= 5 \times (5 - 1 \times 5 - 2 \dots 5 - 4 + 1 \text{ तक}) \text{ अर्थात् } 5 \times 4 \times 3 \times 2 \times 1 = 240$$

यही प्रसार-संख्या एक और प्रकार से भी सिद्ध की जा सकती है और यह यह कि ५ स्वरों की समूह-संख्या को ५ स्वरों की ही प्रसार-संख्या से गुणा कर दिया जाए। यथा :—समूह संख्या = २१ प्रसार संख्या = १२०

$$\therefore \text{कुल प्रसार संख्या} = 21 \times 120 = 2520$$

सात स्वरों में से विभिन्न संख्या के स्वर-समूहों की कुल प्रसार संख्या इसी प्रकार निकाल कर नीचे की तालिका में दिखाई गई है :—

स्वर-संख्या	समूह संख्या	कुल प्रसार-संख्या
१	७	$7 \times 1 = 7$
२	२१	$21 \times 2 = 42$
३	३५	$35 \times 3 = 105$
४	३५	$35 \times 24 = 840$
५	२१	$21 \times 120 = 2520$
६	७	$7 \times 720 = 5040$
७	१	$1 \times 5040 = 5040$

स्वर-प्रसार की गणित-विधि और संख्या-क्रम हमने देखे । वहाँ एक बात ध्यान में रखनी चाहिए कि स्वरों के स्थान-भेद से जो विविधता संगीत में आती है उसके लिए ऊपर लिखी प्रसार-संख्या में कोई स्थान नहीं है । यहाँ तो केवल सात स्वरों के उलट-मुलट क्रम से ही प्रयोजन है । 'रत्नाकरकर' ने मूच्छ्रुताओं के ५६ भेदों से सम्पूर्ण कूट-तानों की संख्या को गुणा देकर $५०४० \times ५६ = २८२२४०$ संख्या निकाली है, उसमें स्वरों की स्थान-विकृति से उपजने वाली विविधता को भी स्थान है । यहाँ तो हमें सप्त स्वरों के आधार पर ही प्रसार-विधि को समझ लेना है, क्योंकि एक बार प्रसार की गणित-सिद्ध प्रक्रिया हस्तगत हो जाने के बाद फिर आवश्यकतानुसार स्थान विकृति का प्रयोग अपने आप किया जा सकता है ।

प्रसार-संख्या और उसके सात करने की गणित-विधि देख लेंगे के बाद यह प्रश्न होता है कि इन स्वर-प्रसारों की बनाने समय कोई निश्चित-क्रम अरनाया जा सकता है या नहीं ? यदि प्रसार बनाने का थोड़ा सा भी प्रयत्न किया जाय तो सभी को यह ख़याल कि किसी एक निश्चित-क्रम के बिना आगे बढ़ना बहुत कठिन हो जाता है । एक बार मने हुए प्रसार के दोहराए जाने की भूल होने की पूरी सम्भावना बनी रहती है और स्वरों की संख्या जैसे बढ़ती जाती है, वैसे ही पूरे प्रसार बनाना असम्भव-सा लगने लगता है । विद्यार्थी स्वयं प्रयोग करके यह अनुभव ले सकते हैं । निश्चित क्रम की इस अनुभव-सिद्ध आवश्यकता को ध्यान में रखते हुए नीचे का चित्रण बहुत उपयोगी होगा ।

हम जानते हैं कि एक स्वर से कोई उलट-मुलट प्रकार नहीं बन सकता । उलट-मुलट करने के लिए कम से कम दो स्वरों की अपेक्षा होती है । क्या "सारि" ये दो स्वर यदि हमारे पास हैं तो इनके आरोह क्रम को उलट कर अवरोह क्रम से हम "रिसा" यह दूसरा प्रकार बना सकते हैं । इससे अधिक उलट-मुलट के लिए अब गुंजाइश नहीं, क्योंकि हमारे पास दो ही स्वर हैं और दो स्वरों का क्रम दो ही प्रकार का हो सकता है, इससे अधिक नहीं ।

अब इसके आगे बलें और "सारिग" ये तीन स्वर लें लें तो हम कुछ अधिक प्रसार बना सकते हैं, क्योंकि एक स्वर बढ़ जाने से उलट-मुलट करने के लिए हमारे पास अधिक गुंजाइश है । सबसे पहले तो हम यही करेंगे कि दो स्वरों वाले दो प्रसारों के बाद तीसरा स्वर जोड़ देंगे, जैसे—

२ स्वरों के प्रसार	तीसरा जोड़ा हुआ स्वर
सारि	ग
रिसा	ग

किन्तु हम देखते हैं कि उलट-मुलट के लिए अभी भी गुंजाइश है । वह उलट-मुलट आगे इसी प्रकार हो सकता है कि जैसे पहले दो बार अंतिम स्वर 'ग' रखा गया है, वैसे ही २ - २ बार 'रि' 'सा' को अन्त में रखा जाए । यदि अन्त में 'रि' रखेंगे तो शुरु के २ स्वर 'साग' बचेंगे और इन्हीं को एक बार आरोह-क्रम में और दूसरी बार अवरोह-क्रम में रखते हुए इनके साथ रि को जोड़कर सारि और गसारि ये दो प्रकार बन जायेंगे । उसी तरह जब 'सा' को अन्त में रखना होगा तब 'रि' 'ग' इन दो स्वरों को क्रमशः आरोह और अवरोह क्रम में रखकर उनके सामने 'सा' को जोड़ देना होगा । उससे 'रिसाग' और 'गारिसा' ये दो प्रकार बन जायेंगे । इस प्रकार 'ग' 'रि' और 'सा' इन तीनों को बारी-बारी से अन्त में रखते हुए हम प्रत्येक बार दो दो प्रसार बना सकते हैं और २ × २ यों कुल ६ प्रसार तीन स्वरों से बनेंगे ।

तीन स्वरों के प्रसार में हमने ऊपर देखा कि तीनों स्वरों को बारी बारी से दो दो बार अन्त में रखा जाया है और हमने पहले 'ग', फिर 'रि' और फिर 'सा' को अन्त में रखा । ऐसा मलः क्यों किया ? इससे क्या सुविधा होगी ? यह समझ लेने से आगे के सभी प्रसार बनाने का मार्ग खुल जायगा ।

किसी भी वस्तु के, चाहे वह स्वर हो, निर्धार के अङ्क हों या और कुछ हो, Permutation या युक्क्रम-प्रसार बनाने समय एक सामान्य नियम ध्यान में रखना पड़ता है कि जो भी सामग्री हमारे पास है, उसका अधिक से अधिक

अंश मूल क्रम में कायम रखते हुए और शेष अंश के क्रम को बदलते हुए हमें आगे बढ़ना होता है। जैसे कि सारिग' में हमने दो बार 'ग' को, दो बार 'रि' को और दो बार 'सा' को अन्त में कायम रखा और बचे हुए दो-दो स्वरों के क्रम में परिवर्तन करते गए। किसी अंश को कायम रखना सभी तक सम्भव है, जब तक कि बचे हुए अंश का क्रम बदलने से नए-नए प्रस्तार बन सकते हों। जहाँ नए प्रकार बनने की गुंजाइश समाप्त हुई, वहाँ कायम किए हुए अंश को बदल देना पड़ता है। जैसे 'स्रारग' में हम 'ग' 'रि' या 'सा' को दो से अधिक बार कायम नहीं रख सकते क्योंकि उनके अलावा दो दो स्वर ही प्रत्येक बार हमारे पास बचते हैं और दो स्वरों के प्रस्तार दो से अधिक नहीं बन सकते। इसलिए तीसरी बार यदि तनों में से किसी स्वर को अन्त में कायम रखने आएंगे तो पुराने प्रस्तार का ही दोहराना हो जायगा। इस उदाहरण से यह सामान्य नियम स्पष्ट हुआ होगा कि जब तक नए प्रस्तार बनने की गुंजाइश रहे, तबतक अधिक से अधिक अंश का क्रम कायम रखना चाहिए। तीन स्वरों के प्रस्तार में हम एक से अधिक स्वर को कायम रख ही नहीं सकते क्योंकि कम से कम दो स्वर तो हमें उद्धृत्युट कराने के लिए चाहिए हों। जब स्वरों की संख्या बढ़ जाय तब एक से अधिक स्वरों को कायम रखा जा सकता है।

अधिक से अधिक अंश कायम रखने का नियम हमने समझ लिया। अब प्रश्न यह होता है कि पहले कौन-सा अंश कायम रखा जाय और बाद में कौन सा। 'सारिग' के प्रस्तार बनाते समय हमने दाहिनी ओर से कायम रखना शुरू किया था यानी दाहिनी ओर वाला अन्तिम स्वर 'ग' उसके बाद 'रि' और फिर 'सा', इस क्रम से स्वरों को कायम रखा था। यही क्रम अन्य सब स्वर-प्रस्तारों में भी अपनाया होगा अर्थात् दाहिनी ओर के स्वरों को यथासम्भव कायम रखते हुए बाईं ओर के शेष स्वरों का क्रम बदलते जाना होगा। प्रश्न हो सकता है कि दाहिनी ओर से ही क्यों कायम रखना शुरू किया जाय, बायाँ ओर से क्यों नहीं? इसका उत्तर यही है कि स्वरों का आरोह-क्रम पहले कायम रखा जाय और अवरोह-क्रम बाद में छगाया जाय। हम जानते हैं कि लिखते समय स्वरों का आरोह क्रम दाहिनी ओर ही पूरा होता है, इसलिए जब आरोह-क्रम को पहले कायम रखना है तो दाहिनी ओर से ही कायम रखना शुरू करना होगा, और क्रम परिवर्तन बाईं ओर से आरम्भ होगा।

इस प्रकार हमने तीन सामान्य नियम समझ लिए जो संक्षेप में ये हैं :—

१—जितने भी अंश को कायम रखते हुए शेष अंश को बदल कर नए प्रस्तार बनाए जा सकें उतने अंश को कायम रखना होगा।

२—जहाँ तक हो सके पहले स्वरों का आरोह क्रम रखना होगा और बाद में अवरोह क्रम।

३—दूसरे नियम के आधार पर ही प्रस्तारों को लिखते समय दाहिनी ओर के अंश को पहले कायम रखना होगा।

ऊपर के तीन नियमों के आधार पर तीन स्वरों के प्रस्तार बनाने का क्रम तो हमने समझ लिया। उसी प्रकार ४, ५, ६ और ७ स्वरों के प्रस्तार बनाने की क्रमिक विधि भी समझ लें।

'सारिगम'—ये ४ स्वर जब हमारे पास होंगे तब चौथे स्वर यानी 'ग' को हम ६ बार कायम रख सकेंगे, क्योंकि उसके अलावा हमारे पास ३ स्वर बच जाते हैं और उन तीन स्वरों के हम ६ प्रकार बना सकते हैं। इसका अर्थ यह हुआ कि 'म' को कायम रखते हुए सारिग के ६ प्रकार हमें उसके पूर्व जोड़ देने हैं। ६ से अधिक बार हम 'म' को कायम नहीं रख सकेंगे क्योंकि बचे हुए ३ स्वरों को लेकर हम ६ से अधिक प्रकार नहीं बना सकते। उसके बाद 'सारिगम' में से दाहिनी ओर से दूसरे स्वर अर्थात् 'ग' को हम ६ बार कायम रखेंगे और बचे हुए ३ स्वरों—'सारिग' के ६ प्रकार उसके पहले जोड़ देंगे। फिर 'रि' की ६ बार कायम रखेंगे और सागम के ६ प्रकार उसके पहले जोड़ देंगे। अन्त में 'सा' को कायम रखते हुए रिगम के ६ प्रकार उसके पूर्व जोड़ देंगे। इस प्रकार ४ बार हम ६-६ प्रकार बनायेंगे। इसलिए ६ × ४ = २४ प्रकार ही ४ स्वरों में बन सकेंगे।

‘सारिगमप’—इन ५ स्वरों के प्रसार बनाते समय हम प्रत्येक स्वर को बारी-बारी से २४ बार कायम रख सकेंगे क्योंकि हरेक बार बचे हुए ४ स्वरों से हम २४ नये प्रकार बना सकते हैं। इसका अर्थ यह हुआ कि मम से ‘प’, ‘म’, ‘न’, ‘रि’ और ‘ता’ इन ५ स्वरों को कायम रख कर बचे हुए ४-४ स्वरों के २४ प्रकार हमें मिल जायेंगे।

‘सारिगमपध’—ये ६ स्वर लेकर जब हम चलेंगे तब प्रत्येक स्वर कम से १२० बार कायम रख सकेंगे यानी कम से इनमें से एक-एक स्वर को १२० बार कायम रखते हुए बचे हुए ५ स्वरों के १२० प्रकार उतने कायम रखे हुए स्वर के पूर्व जोड़ देंगे। इस प्रकार ६ बार हम नये-नये १२० प्रकार बना सकेंगे और कुल प्रकार $१२० \times ६ = ७२०$ बन जायेंगे।

‘सारिगमपधनि’—इन ७ स्वरों का प्रसार करते समय प्रत्येक स्वर को बारी-बारी से ७२० बार कायम रख सकेंगे, क्योंकि बचे हुए ६ स्वरों के ७२० प्रकार बना कर हम उसके पूर्व जोड़ सकेंगे। इस प्रकार ७ बार एक-एक स्वर का कायम रखते हुए ७२० प्रकार बन सकेंगे और कुल $७२० \times ७ = ५०४०$ प्रकार बनेंगे।

इस प्रकार हमने स्पष्ट रूप से ७ स्वरों तक के प्रसार बनाने की विधि और क्रम को समझ लिया। इस विधि में हमने प्रत्येक स्वर-समूह में से दाहिनी ओर के पहले एक स्वर को कायम रखने की बात तो समझ ली। किन्तु स्वरों की संख्या जब १ से आगे बढ़ जाती है तब दाहिनी ओर के पहले स्वर के अग्राया कुछ और स्वर भी कायम रखे जाते हैं। २ स्वरों में तो दाहिनी ओर का केवल पहला ही स्वर कायम रह सकता है, क्योंकि बचे हुए २ स्वरों में से किसी को भी हम कायम नहीं रख सकते; उनका उलट-गुलट तो करना ही पड़ता है। किन्तु जब हमारे पास ४ स्वर होते हैं तब दाहिनी ओर से पहला स्वर तो हम ६ बार कायम रखेंगे ही किन्तु उसके साथ-साथ बचे हुए ३ स्वरों के जो ६ प्रकार बंधे जायेंगे उनमें भी प्रत्येक स्वर २-२ बार दाहिनी ओर रहेगा। जैसे—‘म’ को कायम रखते हुए जब हम सारिग के ६ प्रकार उसके पहले यानी उसके दाईं ओर जोड़ेंगे तब २ बार ‘ग’, २ बार ‘रि’ और २ बार ‘ता’, ‘म’ के पास बाईं ओर रहेंगे। यानी २-२ बार ये स्वर भी कायम रहेंगे। उसी प्रकार ५ स्वर के प्रसार में दाहिनी ओर से पहला स्वर बाईं २४ बार कायम रहेगा यहाँ उसके ठीक बाईं ओर वाला स्वर ६ बार कायम रहेगा, क्योंकि ४ स्वरों के प्रकार में अन्तिम स्वर ६ बार ही कायम रह सकता है। उदाहरण के लिए यदि हमने ‘प’ को दाईं ओर कायम रखा है तो उसके पास ही दाईं ओर से दूसरे नंबर पर ६ बार ‘म’, ६ बार ‘ग’, ६ बार ‘रि’ और ६ बार ‘ता’ कायम रहेंगे। उसने बाद दाहिनी ओर से तीसरे नंबर पर ६ प्रकारों के प्रत्येक समूह में बचे हुए ३ स्वरों में से प्रत्येक स्वर २-२ बार कायम रहेगा। सारिगमप का ही उदाहरण फिर से लें तो यह कहना होगा कि दाहिनी ओर से पहले नंबर पर २४ बार ‘प’, दूसरे नंबर पर ६ बार क्रमशः ‘म’, ‘ग’, ‘रि’, ‘ता’ और तीसरे नंबर पर बचे हुए ३ स्वरों में से प्रत्येक स्वर २-२ बार कायम रहेगा। इसे प्रत्यक्ष रूप से समझने के लिए विचारों आगे चला कर दिये हुए ५ स्वरों के प्रसार को देख लें। उससे पूरी श्रद्धा हो जायगी। उसी प्रकार ६ स्वरों के प्रसार में दाईं ओर से पहला स्वर १२० बार, दूसरा स्वर २४ बार तीसरा स्वर ६ बार और बाकी बचे हुए स्वरों में से प्रत्येक स्वर २-२ बार कायम रहेंगे। ७ स्वरों के प्रसार में दाहिनी ओर से पहला स्वर ७२० बार, दूसरा स्वर १२० बार, तीसरा स्वर २४ बार, चौथा स्वर ६ बार और बाकी बचे हुए ३ स्वरों में से प्रत्येक स्वर २-२ बार कायम रहेंगे।

अब तक हमने यह समझ लिया कि किस क्रम और विधि से स्वरों के प्रसार सरलता से बनाए जा सकते हैं। अब यदि हम किसी भी संगीत के स्वरों का कोई एक प्रसार-विशेष निकालना चाहें यानी सीधे क्रम में पूरे प्रसार न बना कर यदि बीच में से कोई सा भी प्रसार बनाना चाहें तो उसके लिए क्या ढंग धारण करना होगा? उसी प्रकार यदि किसी एक प्रसार की क्रम-संख्या जानना चाहें तो क्या करना होगा? शास्त्र-ग्रन्थों में ये दो प्रकार के प्रश्न हठ धरने के लिए “खण्डमेव” के आधार पर भरोहविधि विधि बताई गई है। “नञ्” उसे कहते हैं, जब कि प्रसार की संगीत शास्त्रों और उसका स्वरूप मान्य करना हो। उदाहरण के लिए “सारिगम” इन चार स्वरों के मूल-क्रम का तेरहवाँ प्रसार

क्या बनेगा ! इस प्रकार के प्रश्न को 'नष्ट' कहा जाता है । 'उद्दिष्ट' उसे कहते हैं, जब कि प्रस्तार का स्वरूप ज्ञात हो, किन्तु उसकी संख्या अज्ञात हो । जैसे कि "सामपगार" इस प्रस्तार की संख्या ज्ञात करने के लिए 'उद्दिष्टविधि' का उपयोग होगा । "खण्डमेरु" की आधारभूत गणित-विधि को समझे बिना ही यदि उसका उपयोग किया जाय तो केवल गणित का चमत्कार ही हाथ आएगा । उससे संगीत के प्रत्यक्ष प्रयोग की दृष्टि से कोई ठोस बात विद्यार्थियों के हाथ नहीं लगेगी । इसलिए हमने प्रस्तार-तत्त्व को समझने के लिए सरल गणित द्वारा "नष्टोद्दिष्ट" की प्रक्रिया नीचे बताई है । उसके बाद "खण्डमेरु" दिखाकर उसकी प्रयोग-विधि समझाई जायगी ताकि विद्यार्थी यह जान सकें कि "खण्डमेरु" द्वारा "नष्टोद्दिष्ट" को हल करने की प्राचीन पद्धति का गणित आधार क्या है । सुविधा के लिए पहले हम 'नष्ट' को हल करने की विधि बता रहे हैं । उसी के आधार पर 'उद्दिष्ट' को समझना बहुत सरल हो जायगा । सुगमता के लिए हम क्रमशः २, ३, ४, ५, ६ और ७ स्वरों को लेंगे और प्रत्येक संख्या में 'नष्ट' को हल करने की विधि ब्यौरोवार समझ लेंगे ।

२ स्वर—हम अच्छी तरह समझ चुके हैं कि दो स्वरों को क्रमशः आरोह और अवरोह क्रम में रखने से दो ही प्रस्तार बनते हैं । इसलिए पहला प्रस्तार आरोही और दूसरा अवरोही होगा ।

३ स्वर—हम देख चुके हैं कि तीन स्वरों के प्रस्तार कैसे बनाए जाते हैं । 'ग' 'रि' और 'सा' को क्रमशः दाईं ओर क्रमशः रखते हुए प्रत्येक बार दो-दो प्रस्तार बनते हैं, यह हम समझ चुके हैं । इस प्रकार ६ प्रस्तारों की हम दो-दो के तीन वर्गों में बाँट सकते हैं—पहला 'ग' अन्त वाला, दूसरा 'रि' अन्त वाला और तीसरा 'सा' अन्त वाला वर्ग होगा । अब यदि किसी भी संख्या का प्रस्तार हमें अलग से निकालना हो तो सबसे पहले यह जान लेना चाहिए कि वह संख्या इन तीन वर्गों में से कौन से वर्ग में आती है । इतना जान लेने से दाईं ओर का पहला स्वर हमें ज्ञात हो जाएगा । उदाहरण के लिए यदि हमें तीन स्वरों का पाँचवाँ प्रकार निकालना है तो यह मालूम कर लेना होगा कि पाँच की संख्या का स्थान ऊपर बताए हुए तीन वर्गों में कहीं आता है । ये तीन वर्ग दो-दो प्रस्तारों के हैं । इसलिए प्रस्तुत संख्या पाँच को दो से भाग देना होगा—

$$\begin{array}{r} 2 \overline{) 5} (2 \\ \underline{4} \\ 1 \end{array}$$

यहाँ भागफल २ आया और शेष १ बचा । इसका यह अर्थ हुआ कि दूसरे वर्ग के बाद यानी तीसरे वर्ग में ५ की संख्या का स्थान है । यदि शेष कुछ न बचता तब तो भागफल के अनुसार दूसरे वर्ग में ही हमारी संख्या रहती, किन्तु १ शेष बचा है, इसलिए ५ को तीसरे समूह में स्थान मिलेगा । "सारिग" इन तीन स्वरों के मूल क्रम को दाईं ओर से गिनने पर तीसरा स्वर 'सा' है । इसलिए पाँच की संख्या तीसरे वर्ग में होने से "सा" को दाईं ओर पहला स्थान मिल जायगा । शेष बचे हुए दो स्वर हैं "रि ग" । प्रस्तार में इनका क्रम जानने के लिए यह समझना होगा कि दो स्वरों के प्रस्तार में से हमें यहाँ पहला चाहिए या दूसरा । इसे जानने का बहुत ही सरल ढंग यह है कि यह देख लें कि प्रस्तुत संख्या सम है या विषम । यदि विषम हो तो दो स्वरों के प्रस्तारों में से पहला ही रहेगा और यदि सम हो तो दूसरा प्रस्तार रहेगा । पहले में आरोही और दूसरे में अवरोही क्रम रहता है, यह हम जानते ही हैं । हमारी प्रस्तुत संख्या ५ विषम है, इसलिए 'रिग' आरोही-क्रम में रहेंगे और पाँचवाँ प्रस्तार "रि ग सा" बनेगा ।

अब हमें ४, ५, ६ और ७ स्वरों के प्रस्तार की 'नष्ट' विधि को देखना है । ऊपर २ स्वरों के प्रस्तार में 'वर्ग' ज्ञात करने का जो नियम बताया है, उसी का आगे बढ़ी संख्या के स्वर-प्रस्तारों में भी उपयोग होगा । इसलिए विस्तार भय से हम पूरा ब्यौरा न देते हुए प्रत्येक प्रस्तार में 'नष्ट' के ज्ञान के लिये उपयोगी गणित-विधि के क्रमिक सोपानों का निर्देश देकर एक-एक उदाहरण देते हुए आगे बढ़ जाएँगे ।

१. इस प्रसंग में ऊपर पृ. ३२० पर दिया हुआ विवरण विद्यार्थी ध्यान में रखें क्योंकि दाईं ओर से पहिली दूसरी आदि संख्या के स्वर जितनी बार जिस प्रस्तार में आया रहते हैं, उसके अनुसार ही वे सोपान बने हैं ।

४ स्वरों के प्रसार :- १ ल सोपान—प्रस्तुत सख्या को ६ से भाग दें ।

२ रा सोपान—शेष को २ से भाग दें । -

३ रा सोपान—सख्या सम है या विषम, यह देखकर तदनुसार शेष दो स्वरों का अनयोही या व्ययोही क्रम रखें ।

उदाहरण—प्र० 'सारिगम' का १९ वा प्रसार क्या होगा ?

उ० स्वरों का मूलक्रम = सारिगम

६)१९(१ भागफल ३ है और शेष १ है ।

$$\frac{१८}{१}$$

∴ मूलक्रम में से दाईं ओर से चौथा स्वर प्रसार में पहिला स्थान पाएगा । यानी × × × हा । अग शेष १ को २ से भाग देने पर भागफल ० ही आता है । ∴ शेषों के मूलक्रम में कोई परिवर्तन नहीं आएगा । यानी दाईं ओर से पहिला स्वर 'सा' के पूर्व आएगा—× × म सा । अग शेष स्वर हैं 'रिग', हमारी सख्या विषम है । ∴ ये आरोह क्रम में रहेंगे । इस प्रकार 'सिगमसा' यह प्रसार बना ।

'नष्ट विधि' में एक बात सदैव ध्यान में रखनी चाहिए और वह यह कि स्वरों के मूलक्रम को सदा सामने रखना होगा, क्योंकि उस के बिना प्रसार बनाना असंभव है और मूलक्रम में से जिस जिस स्वर को प्रसार में स्थान मिलता जाए, उसे तुरन्त घाटते जाएँ, क्योंकि दोन स्वरों का क्रम देखना ही फिर अभिप्रेत रह जाता है । जिस स्वर को प्रसार में स्थान मिल चुका है, वह फिर मूलक्रम में गिनाई में कमी नहीं आना चाहिए । ऊपर इसी क्रम से 'सारिगम' के मूलक्रम को गिना गया है ।

५ स्वरों के प्रसार—१ ल सोपान—प्रस्तुतसख्या को २४ से भाग दें ।

२ रा सोपान—शेष को ६ से भाग दें ।

३ रा सोपान—शेष को २ से भाग दें ।

४ या सोपान—सख्या सम है या विषम यह देख लें ।

उदाहरण—सारिगमप का ७८ वा प्रसार ।

२४)७८(३ ∴ चौथे वर्ग में सख्या का स्थान है ।

$$\frac{७२}{६}$$

∴ × × × × रि'

शेष ६ है, इसलिए ६ से भाग देने पर भागफल १ आया, शेष कुछ नहीं । ∴ दाईं ओर से पहिला स्वर ही 'रि' के पूर्व स्थान पाएगा । × × × परि । शेष कुछ नहीं बचा है, इसलिए ६ को ही पुन २ से भाग देने पर ३ भागफल आएगा, तदनुसार दाईं ओर से तीसरा स्वर यानी 'सा' प्रसार में स्थान पाएगा । × × सापरि । सख्या सम है, अतः शेष 'गम' का अनरोह क्रम स्वेष्ट और 'ममसापरि' यह प्रसार बनेगा ।

६ स्वरों के प्रसार—१ ल सोपान—सख्या को १२० से भाग दें ।

२ रा सोपान—शेष को २४ से भाग दें ।

३ रा सोपान—शेष को ६ से भाग दें ।

४ या सोपान—शेष को २ से भाग दें ।

५ वाँ सोपान—सख्या सम है या विषम, यह देख लें ।

उदाहरण—सारिमपत्र का २२९ वाँ प्रकार ।

$$\begin{array}{r} १२०) २२९ (१ \\ \underline{१२०} \\ १०९ \end{array} \quad \begin{array}{l} \text{दाईं ओर से दूसरे स्वर को प्रसार में पहिला स्थान रहेगा ।} \\ \therefore \times \times \times \times \times \text{प ।} \end{array}$$

$$\begin{array}{r} \text{अब } २४) १०९ (४ \\ \underline{९६} \\ १३ \end{array} \quad \begin{array}{l} \text{दाईं ओर से पाँचवें स्वर को प्रसार में 'प' के पूर्व स्थान मिलेगा ।} \\ \therefore \times \times \times \times \text{सा प ।} \end{array}$$

$$\begin{array}{r} \text{अब } ६) १३ (२ \\ \underline{१२} \\ १ \end{array} \quad \begin{array}{l} \therefore \text{मूल क्रम से तीसरे स्वर को लेना है । } \times \times \times \text{गसाप । अब दोष केवल } १ \text{ है जिसे } २ \text{ से भाग देने पर शून्य ही भागफल आएगा । } \therefore \text{दाईं ओर से पहिला स्वर ही लेंगे । } \times \times \text{घगसाप । संख्या विपम है, } \therefore \text{'रिम' का आरोह-क्रम रहेगा यानी 'रिमगसाप' यह प्रसार बनेगा ।} \end{array}$$

- ७ स्वरों के प्रसार—१ ला सोपान—प्रस्तुत संख्या को ७२० से भाग दें ।
 २ रा सोपान—दोष को १२० से भाग दें ।
 ३ ग सोपान—दोष को २४ से भाग दें ।
 ४ धा सोपान—दोष को ६ से भाग दें ।
 ५ मा सोपान—दोष को २ से भाग दें ।
 ६ ङा सोपान—संख्या सम है या विपम यह देख लें ।

उदाहरण—सारिमपत्र का ७७७ वाँ प्रसार ।

$$\begin{array}{r} ७२०) ७७७ (१ \\ \underline{७२०} \\ ५७ \end{array} \quad \begin{array}{l} \therefore \text{मूल क्रम में से दूसरे स्वर को लेना होगा—} \times \times \times \times \times \text{प । अब } \\ १२०) ५७ (० \therefore \text{मूलक्रम में से पहिला स्वर ही लें ।} \\ \times \times \times \times \times \text{निष ।} \end{array}$$

$$\begin{array}{r} \text{अब } २४) ५७ (२ \\ \underline{४८} \\ ९ \end{array} \quad \therefore \text{मूलक्रम में से तीसरा स्वर लेना होगा । } \times \times \times \text{गनिष ।}$$

$$\begin{array}{r} \text{अब } ६) ९ (१ \\ \underline{६} \\ ३ \end{array} \quad \therefore \text{मूल क्रम में से दूसरा स्वर लेंगे । } \times \times \times \text{मगनिष ।}$$

$$\begin{array}{r} \text{अब } २) ३ (१ \\ \underline{२} \\ १ \end{array} \quad \therefore \text{मूल क्रम में से दूसरा स्वर लें । } \times \times \text{रिमनिष । अब संख्या विपम है, इसलिए 'साप' आरोह-क्रम में रहेंगे । सापरिमगनिष ।}$$

'नष्ट' को श्राव करने की विधि के अनुसार ही 'अदिष्ट' को भी हल किया जा सकता है । यों, 'अदिष्ट' में हमें भाग देने की बजाय गुणा करना होगा । एक उदाहरण से यह बात समझ में आ जाएगी ।

मान लें कि हमें ऊपर बनाए हुए संपूर्ण प्रसार सापरिमगनिष की संख्या श्राव करना है । मूलक्रम है सारिमपत्रनिष ।

अब प्रस्तार में दाईं ओर से प्रत्येक स्वर को लेते हुए मूलक्रम में उसका स्थान जाँचते चलें। संक्षेप में इस विधि को इस प्रकार दिखाया जा सकता है :—

प्रस्तार में दाईं ओर से स्वरों का क्रम	मूलक्रम (दाएँ से बाएँ)	प्रस्तार-संख्या
पहिला ... च	दूसरा	$1 \times 62 = 62$
दूसरा ... नि	पहिला	• = •
तीसरा ... ग	तीसरा	$2 \times 24 = 48$
चौथा ... म	दूसरा	$1 \times 6 = 6$
पाँचवाँ ... रि	दूसरा	$1 \times 2 = 2$
छठा ... ष	पहिला	• = •
सातवाँ ... वा	पहिला	$1 \times 1 = 1$
		<u>७७७</u>

ऊपर स्पष्ट है कि 'नष्ट' को शत करने के लिए जिस प्रकार हम प्रस्तुत संख्या को क्रमशः नाग-देते हैं, उसी क्रम से 'उद्दिष्ट' को शत करने के लिये गुणा देना होता है। प्रस्तार के स्वरों को दाईं ओर से देखते हुए मूलक्रम में उनका शिखरस्थान मिले, उसके अनुसार स्वरों की निश्चित संख्या से बनने वाले प्रस्तारों के 'वर्ग' की संख्या को गुणा देना होता है। प्रस्तुत उदाहरण में मूल स्वर 'च' है। प्रस्तार में दाईं ओर से पहिला स्वर 'च' मूलक्रम में दूसरा है। इसका अर्थ हुआ कि ७२० प्रस्तारों का पहिला 'वर्ग' समाप्त हो चुका है; $\therefore 720 \times 1 = 720$ संख्या को हमने ले लिया। अब छठी स्वर शेष रहे। छः स्वरों के प्रस्तार में १२० प्रस्तारों के छः वर्ग होते हैं। किन्तु यहाँ प्रस्तुत प्रस्तार में जो 'नि' है वह मूलक्रम में पहिला ही है। अतः १२० वाले पहिले वर्ग में ही हमारा संख्या है। अब तक १२० पूरे नहीं हो जाते तब तक यहाँ प्रत्यक्ष ही रहेगा। अब ५ स्वर शेष रहे, इसलिये हमने २४ प्रस्तारों वाले 'वर्ग' को गिनाने में लिया। फिर चार स्वर रह जाने पर ६ प्रस्तारों का 'वर्ग', तीस रह जाने पर २ प्रस्तारों का 'वर्ग' और एक स्वर रह जाने पर १ संख्या गिनाने में ली गई। इस प्रकार 'उद्दिष्ट' विधि में भी 'प्रस्तार-वर्गों' को उसी क्रम से लेना होता है, जैसे कि 'नष्ट' में दिखाया गया है। आधा है इतने स्वीकरण से बिना किसी 'उद्दिष्ट' को अपने व्यापक हल कर सकेंगे। 'नष्ट' का हल ठीक निकला या नहीं यह जाँचने के लिये उलट दिया द्वारा उद्दिष्ट निकाल कर देखा सकते हैं और उसी प्रकार 'उद्दिष्ट' का हल ठीक हुआ या नहीं यह जाँचने के लिए 'नष्ट' निकाल सकते हैं।

अब 'खण्डमेव' दिखा कर गणित विधि के इस स्वीकार को हम समाप्त करेंगे। खण्डमेव इस प्रकार है :—

१ सा	० रि	० ग	० म	० प	० ध	० नि
	१	२	६	२४	१२०	७२०
		४	१२	४८	२४०	१४४०
			१८	७२	३६०	२१६०
				९६	४८०	२८८०
					६००	३६००
						४३२०

इस पण्डित के बारे में निम्नोक्त बातें ध्यान में रखनी चाहियें:—

(१) इसे निम्नलिखित संख्या के स्वरों के प्रसारों में बनने वाले 'वर्गों' के आधार पर ही बनाया गया है।

(२) ऊपर की पंक्ति में बाईं से दाईं ओर के पाने स्वरों की संख्या के घातक हैं और उससे नीचे की ओर के पाने 'प्रसार-वर्ग' के घातक हैं। जैसे १ स्वर का एक ही प्रसार होता है। इसलिए पहिले पाने के नीचे और कोई खाना नहीं है। दो स्वरों के प्रसार के दो वर्ग होते हैं, अर्थात् ऊपर से नीचे को दो खाने हैं। तीन स्वरों के प्रसार में तीन वर्गों के घातक तीन खाने हैं। इसी क्रम से आगे पानों की संख्या नीचे सात तक बढ़ाई गई है।

(३) ऊपर से नीचे की ओर पानों में लिखी गई संख्याएँ इत्येक 'प्रसार-वर्ग' के अन्तर्गत प्रसार संख्या को दिखाती हैं। यहाँ साथ ही यह भी समझ लेना चाहिये कि ऊपर की पंक्ति में बाईं से दाईं ओर पहिले पाने के बाद सब पानों में शून्य क्यों रखा गया है। इस का कारण यही है कि एक स्वर का तो एक ही प्रसार होता है। इसलिए १ रखा दिया गया। उस के बाद दो स्वरों के दो प्रसार हैं और दो ही 'वर्ग' हैं, क्योंकि एक बार एक स्वर दोहरा और रहेगा और दूसरी बार दूसरा। इसलिए नीचे की ओर दूसरे पाने में १ रखा गया है, पहिले पानों में शून्य रखने का अभि-प्राय यह है कि किसी भी संख्या के स्वरों के प्रसार के प्रथम 'वर्ग' के अन्तर्गत कितने प्रसार आते हैं उन सब को पहिले पाने में से लिखा गया है। उदाहरण के लिए ३ स्वरों के प्रसार में दो-दो प्रसारों के तीन वर्ग बनते हैं। पहिले वर्ग के दो प्रसार पूरे होने के बाद ही दूसरे 'वर्ग' का आरंभ माना जा सकता है। इसलिए ऊपर से पहिले पाने को पहिले 'वर्ग' का घातक मान कर उसमें शून्य रखा गया है।

(४) नीचे की ओर के सभी खानों में लिखी हुई प्रसार-संख्या को बाईं ओर की तरफ़ तिरछी रेखा के साथ २ जोड़ते चलें तो प्रत्येक संख्या के स्वरो की कुल प्रसार-संख्या मिल जाएगी ।

“खण्डमेख” पर बड़ा और उद्दिष्ट ज्ञात करने की विधि दो एक उदाहरणों से स्पष्ट हो जाएगी । पहिले ‘नष्ट’ को ले लें । मान लें ‘सारिगमप’ इन ५ स्वरो का १०९ वौं प्रसार निकलना है । उन से पहले ऊपर की पंक्ति में बाईं से दाएँ पाँचवें खाने तक गिन लें । अब नीचे की ओर उस खाने में चिह्न कर लें (शास्त्र की भाषा में छोटक या कंकड़ डाल लें), जिस की प्रसार-संख्या हमारी प्रस्तुत संख्या के सब से अधिक निकट हो । इसी प्रकार बाईं ओर बढ़ते हुए ऊपर से नीचे प्रत्येक पंक्ति में ऐसे खाने को चिह्नित करें जिस से पहले खाने तक पहुँच कर कुल खानों की प्रसार-संख्याओं का जोड़ १०९ बन जाए । इस प्रकार निम्नलिखित खानों में चिह्न लगेंगे :—

बाँएँ से बाँएँ पहिली पंक्ति में खानों की क्रम-संख्या—	५-४-३-२-१
बाँएँ से बाँएँ क्रम-संख्या—	१-२-३-४-५
ऊपर से नीचे की ओर चिह्नित खानों की क्रम-संख्या—	५-३-१-१-१
चिह्नित खानों की प्रसार-संख्या—	९६+१२+०+०+१=१०९

अब स्वरो का मूल-क्रम है—सारिगमप । चिह्नित खानों की क्रम-संख्या के अनुसार इन स्वरो का क्रम बैठा देने से प्रसार का स्वरूप बन जाएगा यथा—दाईं ओर से पहले चिह्नित खाना पाँचवाँ है, ∴ मूल-क्रम का बाँएँ से बाँएँ पाँचवाँ स्वर प्रसार में दाईं ओर सर्वप्रथम रहेगा । × × × × × । दाईं ओर से दूसरे खाने के नीचे तीसरा खाना चिह्नित है—, ∴ × × × गस, शेष सभी खानों में पहिला खाना ही चिह्नित है, अतः शेष स्वरो का मूल क्रम ही कायम रहेगा—‘रिमपगसा’ यह प्रसार बनेगा ।

अब ‘उद्दिष्ट’ विधि का एक उदाहरण ले लें । मान लें ‘सारिगमप’ इस प्रसार की संख्या ज्ञात करना है । सबसे पहले स्वरो का मूल-क्रम लिख लें—‘सारिगमप’ । अब खण्डमेख के ऊपर की पंक्ति में बाँएँ से बाँएँ छठे खाने तक गिन लें । अब प्रसार में बाँएँ से बाँएँ की ओर बढ़ते हुए प्रत्येक स्वर का मूल-क्रम में क्रमिक स्थान देखते बाएँ और तत्पुनः खण्डमेख में बाँएँ से बाँएँ की ओर बढ़ते हुए ऊपर से नीचे की ओर के खानों में चिह्न डालते जाएँ, अन्त में चिह्नित खानों की प्रसार-संख्या को जोड़ लें । प्रस्तुत उदाहरण में निम्नलिखित खानों में चिह्न पड़ेंगे ।

खण्डमेख में बाँएँ से दाएँ खानों की क्रम-संख्या—	६-५-४-३-२-१
बाँएँ से बाँएँ क्रम-संख्या—	१-२-३-४-५-६
चिह्नित खानों की क्रम-संख्या ऊपर से नीचे की ओर—	४-४-३-२-१-१
चिह्नित खानों की प्रसार-संख्या—	३६०+७२+१२+०+०+१=४४५

ऊपर के व्योरे से स्वर-प्रसार बनाने की क्रमिक विधि और किसी भी संख्या का प्रसार व्ययया प्रसार की संख्या ज्ञात करने का ढंग स्पष्ट हुए होंगे । संगीत के प्रत्येक प्रयोग की दृष्टि से गद्योद्दिष्ट की गणित विधि का उदना महत्व नहीं है, जितना स्वर-प्रसार की क्रमिक विधि का । हम जानते हैं कि अलंकार के आधार पर तान बनती है क्योंकि अलंकार स्वरो की क्रमिक गति बताता है और तान उस क्रमिक गति को राग के नियमानुसार उपयोग में लाने से बनती है । इस दृष्टि से स्वर-प्रसार की भी तान-विद्या के आधारभूत टुकड़ों के रूप में समझा जा सकता है । उदाहरण के लिए ‘सारिग’ यह स्वर-प्रसार किसी भी राग के नियमानुसार तान का रूप ले सकता है । कल्याण में निगदि, रिमग, गमम् इत्यादि

टुकड़ों की तान बनाई जा सकती है। ऊपर लिखे ढंग से स्वर-प्रस्तार बनाने की सरल विधि विद्यार्थियों को सम्झ में आ जाने से तान-विस्तार की चामो हाथ में आ जायगी और केवल तान ही क्यों, आलाप में भी तो स्वर-प्रस्तार के टुकड़े यथास्थान उपयोग में लाए ही जाते हैं। प्रस्तार का यह ढंग क्या में आ जाने से विस्तार का अनन्त भण्डार हाथ लग जायगा। विभिन्न रागों के शुद्ध विकृत स्वरों की योजना, आरोहावरोह, अत्यन्त-वहुत आदि के नियम ध्यान में रखते हुए प्रस्तार-विधि का यथोचित सहाय लेकर अभ्यास करने से विस्तार के लिए मार्ग प्रशस्त हो जायगा। प्रस्तार का यही साक्षात् उपयोग है जिसका महत्त्व विद्यार्थियों को अवश्य ध्यान में लेना चाहिए। गणित का उपयोग यहाँ केवल इतना ही है कि उससे प्रस्तार के ढंग की उल्लेखन दूर हो जाती है, किसी प्रकार के दोहराए जाने का भय नहीं रहता और पूरे प्रस्तार ओलों के सामने दर्पण की भाँति स्पष्ट हो जाते हैं। संगीत के अभ्यास के समय विद्यार्थी को ये प्रस्तार लिखकर सामने रखने की भी आवश्यकता न होगी, यदि ऊपर लिखी विधि को वह भली भाँति पचा चुका होगा।

इस प्रसङ्ग में एक घटना स्मरण हो आती है, जिसका यहाँ उल्लेख अस्थानीय न होगा। एक बार अखिल बंगाल संगीत कौन्सिल के संस्थापक और सञ्चालक माननीय स्व० भूपेन्द्र अर्थात् मेरे प्रगाढ़ मित्र और पूर्ववर्ग गुरुदेव पं० विष्णु दिगम्बरजी के अनन्य भक्त भोमान बाबू भूपेन्द्र कृष्ण घोष (पाशुरिया घाट, बलकचा) के निवास स्थान पर मारहूम त्तार नवाज इमदाद ख़ाँ साहब के पोते और मेरे मारहूम अजीज़ दोस्त भितार नवाज इनायत ख़ाँ के पुत्र चि० विलायत ख़ाँ अपने पिता की मृत्यु के बाद जब कि वे प्रायः बारह साल की उम्र के दसके थे, मिलने के लिए आए। उस समय विलायत ख़ाँ और उनके छोटे भाई, इन बालकों की शिक्षा दीक्षा का विचार करते हुए बलकचे में रहने वाले एक सितार-वादक..... से शिक्षा का प्रयत्न करने की बात कही गयी। तब व्य-ने खानदान और घराने की परम्परा का स्वामिमान रखते हुए चि० विलायत ख़ाँ ने कहा—“मेरे बाबा ने ५०४० तानें लिखकर रतु छोड़ी हैं। उन्हीं को रटकर भिन्न २ रागों में बिठाकर हम आभी ही परम्परा के अनुसार रियाज़ करते रहेंगे, कभी सितारिये की शायिर्दाँ हमें नहीं करनी है। रागदारी और अन्य बातों की जानकारी (हमारी तरफ़ इशारा करके) आप जैसे हमारे वालिद के ख़ास दोस्त से मिलती रहेगी, छेते रहेंगे।” इस कथन के अनुसार चि० विलायत ख़ाँ ने सितनी तरफ़की की है वह दुनियाँ से छिग नहीं है। यह घटना स्वर-प्रस्तार के महत्त्व को स्पष्ट करती है।

स्वर-प्रस्तार के आधार पर स्वरों के उलट पुलट प्रयोग द्वारा जो विविधता उपजाई जाती है, तद्वत् स्वरों का अवस्था भेद, उनका अन्तराल-भेद, स्थान-भेद, उच्चार-भेद, द्राकु-आदि प्रयोग-भेद इत्यादि अनेक तत्त्वों से राग को उजाया जाता है, भाव उपजाया जाता है और रस का आविर्भाव किया जाता है। जो लोग रस के इन उपादानों की उपेक्षा करके केवल खण्डमेव के प्रयोग को ही सर्वस्व मान कर जीवन बिता देते हैं, वे रस-परिपाक से वंचित रह जाते हैं और अर्थात्हीन स्वर-प्रस्तार में डूबे रहकर संगीत के आनन्द से स्वयं भी अछूते रहते हैं और भोताओं को भी अछूत रखते हैं।

इस प्रकरण में हमने विशेष रूप से प्रस्तार-तत्त्व की चर्चा की। उपसंहार में यह विशेष रूप से पुनः उल्लेखनीय है कि गणित-सिद्ध प्रस्तारों का राग के नियमानुकूल, और रस-भावानुकूल उपयोग ही अपेक्षित है। अन्यथा कोरे गणित के अनुसार यदि स्वर-प्रस्तार को क्रमशः गाने बजाने लगे, तो नीरस और यान्त्रिक स्वर योजना की ही ख़ुधि होगी और संगीत से रसकता विरोहित हो जाएगी। इसलिए गणित की उपयोगिता की मर्यादा को विद्यार्थी कभी भूलें नहीं। एक और बात की ओर ध्यान दिलाना यहाँ आवश्यक प्रतीत होता है। स्वर-प्रस्तार के आधार पर अलंकार या तान की रचना हो सकती है, यह हम देख चुके हैं। त-तों द्वारा त्रिस्त गति और विविध स्वर रचनाएँ दिखाने में केवल गले की तैयारी, उलट-पुलट फिरने में कण्ठ का प्रयत्न और कुछ अंश में अद्भुत रस के चमत्कार का ही दर्शन होता है। जब गमक की तानों का प्रयोग किया जाता है, तब कुछ अंश में भगवान् रस की निष्पत्ति होती-सी दिखाई देती है। किन्तु अन्य रागों की व्यभिचिक के लिए तान-प्रयोग उपयोगी नहीं है। इसलिए रस-प्रस्तार का, भिन्न भिन्न रूप से छोटे टुकड़ों द्वारा आलाप में यथा-स्थान, भावानुकूल उच्चार के साथ उपयोग करना चाहिए। जो गुणिजन हैं वे इस रूप में उनका उपयोग कर भी रहे हैं, किन्तु

आजकल इन प्रस्तारों से जनी हुई तानों की ओर ही अधिक ध्यान हो गया है। इस अनर्गल प्रवृत्ति के लिए मर्यादा नोंबना बहुत आवश्यक है, क्योंकि सभी रागा में एक ही तरह से हतवृत्ति की तानों का उपयोग होने के कारण आज जनता ऊन कर इसे गले की कसरत करने लगी है और ऐसे संगीत से असन्तुष्ट होकर उनके प्रति रुचि और आकर्षण खोती जा रही है। इस प्रसङ्ग में 'मणव-मार्गी' का सतत अन्वेषण दृष्ट्य है।

नीचे सातों स्वरों के सभी सम्मेलन यानी Combinations के प्रस्तार यानी Permutations (व्युत्क्रम प्रकार) दिए जा रहे हैं। इन्हें देखने से ऊपर समझाई हुई गणित विधि अधिक स्पष्ट हो जायगी और समस्त प्रस्ता-क्षेत्र को एक ही दृष्टि में देख जाना सम्भव होगा।

आगे दिये हुए स्वर प्रस्तारों में सख्या देने का जो क्रम रखा गया है उसे पाठक अवश्य ध्यान में रखें। प्रस्तारों के वर्ग के अनुसार निम्नलिखित क्रम से रखा दी गई है।

स्वर सङ्ख्या	वर्ग के अनुसार प्रस्तार सख्या
४	६, १२, १८, २४
५	२४, ४८, ७२, ९६, १२०
६	२४, ४८, ७२, ९६, १२०, दूसरी बार इसी क्रम से १२० पूरे होने पर २४०, तीसरी बार ३६०, चौथी बार ४८०, पाँचवीं बार ६०० और छठी बार ७२०।
७	७२० तक ६ स्वरों के प्रस्तार के अनुसार, उसी क्रम से दूसरे ७२० पूरे होने पर १४४०, फिर २१६०, फिर २८८०, फिर ३६००, फिर ४३२० और फिर ५०४०।

इष्टान्तरस्वरप्रस्ताव (चार स्वरो के)—(१) सारिगम, रितागम, सागरिम, गगारिम, रिगताम, गरिताम^१,

सारिमग, रितामग, सामरिग, मसारिग, रिमताग, मरिताग,^{१२} सागमरि, गसागरे, सागपरि, मसागरे, गमसादि, मगसादि^{१८}, रिगमसा, गरिमसा, रिमगसा, मरिमसा, गमरिसा, मगरिसा^{२५}. (२) सारिगप, रितागप, सागरिप,

गसारिप, रिगसाप, गरिखाप^६, सारिपग, रितापग, सापरिग, पसारिग, रिपसाग, परिताग^{११}, सागपरि, गसापरि, सापपरि, पसापरि, गपसादि, पगसादि^{१८}, रिगपसा, गरिपसा, रिपगसा, परिगसा, गपरिसा, पगरिसा^{२५}. (३)

सारिगध, रितागध, सागरिध, गसारिध, रिगसाध, गरिखाध^६, सारिधग, रिताधग, साधरिग, धसारिग, रिधसाग, धरिताग^{११}, सागपरि, गसापरि, साधपरि, धसागपरि, गधसादि, धगसादि^{१८}, रिगधसा, गरिधसा, रिधगसा, धरिगसा,

गधरिसा, धगरिसा, धमरिसा^{२५}. (४) सारिगनि, रितागनि, सागरिनि, गसारिनि, रिगसानि, गरिखानि^६, सारिनिग, रितानिग, सानिगिग, नितागिग, रिनिगता, निरिगता, सागनिरि, गगानिरि, सानिगरि, रितागरि, गनिगसादि, रिगसादि^{१८}, रिगनिता, गरिनिता, रिनिगता, निरिगता, गनिरिता, निगरिता^{२५}. (५) सारिमप,

रितामप, सामरिप, मसारिप, रिमताप, मरिताप,^१ सारिपम, रितापम, सागरिम पसारिम, रिपताम, परिताम,^{११} सापपरि, पसापरि, सापमरि, पसापरि, मगसादि, पमसादि^{१८} रिमपसा, मरिपसा, रिपमसा, परिमसा, मपरिसा पमरिसा^{२५}, (६) सारिमध, रितामध, सामरिध, मसारिध, रिमताध, मरिताध,^६ सारिधम, रिताधम, साधरिम, धसारिम, रिधताम, धरिताम,^{११} सामधरि, मसाधरि, साधपरि, धसामरि, धवसादि, धमसादि^{१८}, रिमधसा, मरिधसा, रिधमसा, धरिमसा, धमरिसा, धमरिसा^{२५}. (७) सारिमनि, रितामनि, सामरिनि, मसारिनि, रिममनि,

मरितानि,^६ सारिनिम, रितानिम, सानिनिम, नितागिम, निरिताम, निरिताम,^{११} सामनिरि, मसानिरि, सानिमरि, नितामरि, मनिगसादि, निमसादि^{१८} रिमनिता, मरिनिता, रिनिमता, निरिमता, मनिरिता, निमरिता^{२५}. (८)

सारिपध, रितापध, सापरिध, पसारिध, रिपसाध, परिताध,^६ सारिपध, रितापध, सापरिध, पसारिध, रिधताध, धरिताध^{११}, सापपरि, पसापरि, साधपरि, धसापरि, पधसादि, धपसादि^{१८}, रिपधसा, परिधसा, रिधपसा, धरिपसा, पधरिसा, धपरिसा^{२५}. (९) सारिपनि, रितापनि, सापरिनि, पसारिनि, रिपसानि, परितानि,^६ सारिनिप, रितानिप, सानिनिप, नितागिप, रिनिगप, निरिगप^{११}, सापनिरि, पसानिरि, सानिनिरि, नितापरि, पनिगसादि, निपसादि^{१८}, रिपनिता, पविनिता, रिनिपता, निरिपता, पनिरिता, निगरिता^{२५}. (१०) सारिपनि, रितापनि, सापरिनि, पसारिनि, रिधसानि, धरितानि,^६ सारिनिध, रितानिध, सानिनिध, नितागिध, रिनिगध, निरिगध^{११}, साधनिरि, धसानिरि, सानिनिरि, निताधरि, धनिसादि, निधसादि^{१८}, रिधनिता, धरिनिता, रिनिधसा, निरिधसा, धनिरिता, निधरिता^{२५}. (११) सागमप, गसागप, सागमप, मसागप, मसागप,^६ सागपम, गसापम, सापगम, पसागम, गपसाप, पगसाप,^{११} सामपग, मसापग, सापमग, पसापग, मपसाग, पमसाग^{१८}, गमपसा, मपपसा, गपमसा, पममसा, मपगसा, पमगसा^{२५}. (१२) सागमध, गसागध, सामगध, मसागध, गमसाध, मधसाध,^६ सागधम, गसाधम, साधगम, धसागम, गधसाग, धगसाग,^{११} सापमग, मसापग, सापमग, पसापग, मपसाग, पमसाग^{१८}, गमपसा, मपपसा, गपमसा, पममसा, मपगसा, पमगसा^{२५}. (१३) सागमनि, गसागनि, सामगनि, मसागनि, गमसानि, मगसानि,^६ सागनिम, गसानिम, सानिगम, नितागम, गनिगम, निगसाग,^{११} सामनिग, मसानिग, सानिगम, नितागम, मनिगसा, निमसाग^{१८}, गमनिता, मगनिता, गनिमसा, निगमसा, मनिगसा, निमगसा^{२५}.

द्वितीय खण्ड

(क्रियागत)

राग विहागड़ा

आरोहावरोह—त्रि सा ग म प नि सां नि ध, त्रिष - प, धग - मग रि - सा । अवयव—त्रि सा ग म प ध
त्रि ष - प, गमपनिर्सानिष, त्रि ष - प, पम, पग, मगरि - सा ।

जाति—गढ़व-संपूर्ण ।

प्रह—विहाग अंग दिखाते समय निपाद और खमाज अंग दिखाते समय गान्धार ।

अंश—विहाग अंग की अभिव्यक्ति के लिए गान्धार और खमाज अंग के लिए कीमल निपाद । अन्य
स्वर अनुगामी ।

न्यास—पंचम ।

अपन्यास—गान्धार ।

बिन्द्यास—मध्य पङ्क ।

मुख्य अंग—गमपधनि - ध - प, गमग रि - सा ।

समय—रात्रि के प्रथम प्रहर का अन्त ।

रस—शृङ्गार ।

भाव—कथोपकथन, आत्मनिवेदन ।

प्रकृति—मध्या - धीय ।

विशेष विवरण

यह राग विहाग में गमपधनिष - प, इस खमाज की तान को मिन्दने से और विहाग के नियमों में कुछ मूल परिवर्तन करने से विहागड़ा कहलाता है । विहाग के आरोह में ऋषभ धैवत का समूचा स्वाग होता है और अवरोह में भी ये दो स्वर दुर्बल रहते जाते हैं, किन्तु उन्हीं ऋषभ धैवत को इस राग में अवरोह करते समय कुछ देर तक खड़ा कर क्रमशः षड्ज और पंचम पर मुनाम किया जाता है । यथा विहाग में तो—नि - धमु प, तथा ग - रिनि सा, किया जाता है । किन्तु विहागड़ा में नि ध - प, तथा ग रि - सा किया जाता है । उसके आरोह में भी अल्प मात्रा में ऋषभ धैवत का प्रयोग किया जाता है, विशेषतः धैवत का । ऊपर बताई हुई खमाज की तान में जो धैवत आरोह करते समय साफ मात्रा लगाया गया है और ऐसा ही धैवत का प्रयोग इसमें आवश्यक है, जो विहाग से इसे पृथक् करता है ।

इस राग में तीव्र मध्यम का प्रयोग केवल छूने भर के लिए होता है । किन्तु कीमल निपाद का प्रयोग पञ्चम मात्रा में होता है । पम् - गमग, इस प्रकार विहाग के ढुङ्गे में जैसे तीव्र मध्यम का प्रयोग होता है, वैसा इसमें कभी नहीं होगा । पंचम पर रुकते समय मूप करने में अथवा धपु के ढुङ्गे में केवल छूने भर को ही तीव्र मध्यम का प्रयोग होगा ।

इसका प्रचलित रागरूप निम्नोक्त है—

प

त्रि सा ग म ग रि - सा, त्रि सा ग म प, ग म ग रि - सा, त्रिसामम गमपधनिष - प, गमपनिर्सानिष -
प - ध त्रि ष - प, गमपनिर्सानिष - प, गमग रि - सा ।

कुछ गुणोन्नत उत्तरांग की प — ध नि ध — प, इस क्रिया का जगम पूर्वांग में रि — ग म ग — रि — सा, से देते हैं । केवल इतनी ही मात्रा में आरोह में ऋषभ चैवत का प्रयोग होता है, अधिक नहीं ।

कोमल निषाद की खमाज अंग की क्रिया इसकी रागवाची है, क्योंकि यह क्रिया विहाग से इसे अलग बनाती है । जैसा पहिले कह आए हैं, चैवत ऋषभ को अवरोह में सम्माना, यह भी इसे विहाग से भिन्नत्व देता है ।

यह ध्यान रखा जाय कि विहागड़ा दो रागों के मिश्रण से बनता है—विहाग और खमाज । विहाग की अभिव्यक्ति गान्धार को अंशतः देने से होगी और खमाज की अभिव्यक्ति चैवत सहित कोमल निषाद के प्रयोग से होगी । जिससे राग की अभिव्यक्ति होती हो, उसी का अंशर मानना समुचित है ।

राग विहागड़ा

मुक्त आलाप

रि
(१) सा, नि — सा निषा, नि सा नि ध नि ध प —, प सा, सा — रिता — रिनि — नि सा रि — सा रि नि सा,
आ, ध ५० न०, ध ०० न० ०० रे ५, ध न, रे ५ ध ० ५ न ० ५ ध ०० ५ ५० रे ०,

ध ०० नि
पुनि सा रि — रिता, सा — निता — निषारि — रिता — रि नि सा, पुनि — ध निषा — निषारि — रि सा, सा — ग रि सा —
ध ०० ५ न ५ रे, ध ५ न ० ५ ध ०० ५ न ० ५० रे ०, ध ० ५ न ०० ५ ध ०० ५ न ०, ए ५ ध न रे ५

नि सा रि नि
नि — सा ग रि सा —, रि नि — ग रि सा —, नि ग —, ग रि सा —, रिता रि नि नि सा साग — ग रि सा — ।
रे ५० ध न रे ५, रे ० ५ ध न रे ५, ध न ५, ध न रे ५, ध ० न ० ध ० न ० ५ ध न रे ५ ।

नि सा सा म ग रि सा सा
(२) सा —, ग रि रि नि — ग रि — सा —, ग रि सा नि — ग रि सा —, ग रि नि —, सा ग ग रि — सा —,
रे ५, ध न ध न ५ ध न ॥ रे ५, ध न ध न ५ ध न रे ५, ध न रे ५, ध ०० न ५ रे ५,

* चिह्नित स्वरों का धक्के के साथ उच्चार होगा ।

† पहिले दो आलापों में और सातवें में शराज के अक्षरों को लेकर आलापवाही का ढंग दिखाया गया है । यह ढंग हरेक स्थान में या पद में लिया जा सकता है ।

ध - प, मगरि सा - ^{पसां} नि सा ग म न थ नि ध - प, प ध नि ध - प - प ध नि ध - प, ग ग रि रि सा सा ममग गगरि रिरि सा

पसां
नि सा ग म न थ - नि ध - प, ध मे - प गे - म ग - रि सा ।

(६) सा नि रि सा - ^{म प ध म प पसां} म ग प म प - नि नि ध प ध नि ध - प, सा नि नि रि सा सा म ग म प म प - नि नि ध प ध म
ध - प, सा नि रि सा सा म ग प म प नि नि ध प ध नि ध ध - प, सा ग ग म म र प ध ध नि ध - प, सा ग ग म
म प ^{पसां} ध नि ध - प, सा ग - सा ग म - ग म र - म प ध - प ध नि ध - प, ध ग - म ग - रि - सा ।

(७) सा - ग रि सा - , सा ग - रि - सा, सा नि रि सा - गरि सा - , नि रि सा रि नि सा - ग रि सा - , पु सा नि
आ ऽ ध न रे ऽ, ध • ऽ न ऽ रे, ध • न • ऽ ध न रे ऽ, ध • • • न • ऽ ध न रे ऽ, ध • •


नि रि सा गरि सा - , ग - म रि - ग ग रि सा, म म ग ग रि - सा, नि सा सा ग म म ग ग रि सा, रि - - सा नि रि सा
न • • ध न रे ऽ, ध ऽ • न ऽ • ध न रे, ध • न • ऽ रे, ध • न • ध • न • रे, ध ऽ ऽ • न • •

म ग रि गरि रि सा सा, पु सा नि सा ग म ग - गरि गरि रि सा - सा, रि रि सा - सा सा धा नि - नि सा प म ग रि गरि रि सा
ध • न • ध • न • रे, ध न ध • न ध • न • ध • न • ऽ रे, ध • • न ध • • न रे • ध • न • ध • न •

नि सा
सा, नि सा प - प म ग - गरि सा - ।
रे, ध • न ऽ ध न रे ऽ ध न रे ऽ ।

(८) नि सा म ग प - ^{प सां} प ध नि ध - प, म म ग - ^{ग ग रि} प म ग - ^{म म ग} प प म प सां
ग ग रि - सा ।

(९) रि रि सा नि सा ग म न थ - ^{सां} प ध नि ध - प, ध म - प ग - प म - ध प नि ध - प, ध म - प ग - म ग प म
ध नि ध - प, नि सा ग म न थ ^{सां} नि ध - प, ध ग - म ग - रि - सा ।

सा ग म प नि प सा
(१०) नि सा ग म प नि  प सा, नि सा ग म प नि ध - प नि - प सा, सा नि रि सा - म ग म

सा सा ग म सा प म सा प
ध नि - प सा, सा ग - ग म - म प - प नि - प सा, सा ग = सा ग म = ग म प = म प नि = प सा, सा नि रि सा -

सा
म ग प म म - प म म ध प - नि - प सा, सा नि रि सा म ग प म ध प नि - प सा, सा नि रि सा ग - प ध म प

सा
नि - प सा, सा नि रि सा प ध म सा - नि सा, सा नि रि सा नि - प ध नि ध - प सा, सा नि ध - प, प नि ध - प

सा रि नि ध ध प ग
ध म - प ग - म ग रि - सा, सा नि ध प म ग रि - सा ।

ग रि रि नि ध प म ग
(११) नि सा ग म प नि सा ग - रि - सा - नि - ध - प - म ग - रि - सा, ग म प नि ध - प, ध ग -
ग
म ग - रि - सा ।

सूक्त तानं

रि सा नि रि सा म ग रि रि सा, सा नि रि सा ग म ग रि रि सा । प ध म प ध नि ध प म प सा नि रि सा ग म ग रि रि सा । सा नि रि सा
ध नि ध प म प म प नि रि सा म ग रि रि सा । नि सा ग म प म ग रि रि सा, म ग रि रि सा सा नि ध नि ध प म प नि रि सा म ग रि रि सा । म ग रि रि
प म ग रि रि सा ध प म ग रि रि सा नि रि सा ग म प ध ध म ग रि रि सा । सा ग म प म ग रि रि सा ध नि ध प म ग रि रि सा । सा नि रि सा ग म प ध ध म
म ग रि रि सा । म ग रि रि सा नि सा ग म प ध ध म ग रि रि सा । नि सा ग म प नि सा नि ध नि ध प म ग रि रि सा, नि सा ग म प नि सा नि ध नि ध प म ग रि रि सा ।
ग ग म म म प ध नि ध प म ग रि रि सा । सा ग म प म ग रि रि सा ग म प ध ध प ध नि ध प म ग रि रि सा ग - म प नि सा नि ध नि ध प म ग रि रि सा ।
रि सा नि रि सा म ग रि रि सा ग म प ध ध प ध नि ध प म ग रि रि सा, रि सा नि रि सा म ग रि रि सा प म ग रि रि सा ध नि ध प म ग रि रि सा । सा नि रि
म ग रि रि सा । नि सा ग म प म ग रि रि सा ग म प ध ध प ध नि ध प म ग रि रि सा नि सा रि रि सा सा नि रि सा ध नि ध प म ग रि रि सा । सा नि रि
रि सा ग म प म ग रि रि सा ध नि ध प म ग रि रि सा रि रि सा सा नि रि सा ध नि ध प म ग रि रि सा । सा - - रि रि सा नि ध प ध नि ध प म ग रि रि सा ।
ग - म - प - नि - सा रि रि सा नि ध प ध नि ध प म ग रि रि सा । रि रि सा रि रि सा प म ग रि रि सा रि रि सा रि रि सा रि रि सा नि ध प ध नि ध प म ग रि रि सा ।
म ग रि रि सा । नि सा ग म प नि सा रि रि सा नि ध प ध नि ध प म ग रि रि सा । ग ग म ग म ग रि रि सा नि रि सा नि रि सा रि रि सा ध नि ध प म ग रि रि सा ।
ग ग रि रि सा ध नि ध प म ग रि रि सा । म ग रि रि सा सा नि ध प म ग रि रि सा ध नि ध प म ग रि रि सा । प - - प म ग रि रि सा, रि रि - - रि रि
सा नि ध प म ग रि रि सा नि ध प ध नि ध प म ग रि रि सा । नि सा नि रि सा नि रि सा ग म प म ग रि रि सा नि रि सा नि रि सा ग म प, ग म ग रि रि सा
सा रि रि सा ध नि ध प म ग रि रि सा । प म - प म ग रि रि सा, रि रि - - रि रि सा नि ध प, ध नि - - प म ग रि रि सा, ध नि ध प म ग रि रि सा ।
सा रि रि सा ध नि ध प म ग रि रि सा । सा प - प म ग रि रि सा, ध रि रि - रि रि सा नि ध प, सा प - प म ग रि रि सा
सा नि ध प ध नि ध प म ग रि रि सा ।

राग बिहागड़ा

बड़ा खयाल

ताल - विलम्बित एकताल

गीत

स्थायी—ए धन धन रे मेरा काख जाह लडोना मीत ।

अंतरा—बारो री इन दुसियन को जिन बाहिंन समझावो चाको मान ॥

स्थायी

X	°	५	
	१	११	
		म	सा
		- गमपध	नि ध प -
		५ ए...	• ध न ५
			- प - ध ग - प म
			५ ध ५ • • ५ • न
X	°	५	
मपग - -	गरि - -	सा	सा रि नि-सा मग-पम-
रे • • ५ ५	• • ५ ५	•	मे ५ • • ५ • रा • ५ • • ५
			मप ग - -
			- ग ग म - ग
			५ ल ल • ५ •
°	१	११	
ग प - प	पनि	रि	सा
५ • ५ ल	नि सा रि सा नि सा नि, ध	गम ग - म प ध	नि ध प -
	ये • • • ना • • •	मी • • ५ • त •	- प - ध ग - प म
	• • • • • • • • • •		५ ध ५ • • ५ • न

अंतरा

X	°	५	
सा	प	रि	प सा सा
प प	सा	नि - सा नि सा	सा रि नि सा नि -
बा री	री	५ ५ • न • ५ ५ • • ५	• • • सा
			५ • • • ति ५
			५ ५ ५ •

०	ध	नि	- नि सां- रि सां- रि सां	नि सां नि ध नि ध	सा	पधमप - - -	११	पध ग गप म	म प ग - ग म
०			५ य ०५० न ००	को ०० ० ००	०००० ५ ५ ५		वि० ० न० ०	ना, ० ५ दि ५	
×			मनि - ध म प -	पध गम पध गम	मप ग - -	गारि - - -	५	सा	सारि नि सा सां रि नि सां
			न ० ५ ० ० ० ५	०० ०० स ५ ० म ०	सा ० ० ५ ५	०० ५ ५ ५		यो	या ० ० को ० ०
०			नि	निसां नि ध नि ध पध	प गपम गम ग -	— गमपध	११	सां	— प - ध ग - प म
			मा	००० ००० ००	० ००० न ० ० ५	५ प ०००		० ध न ५	५ ध ५ ० ० ५ ० न

१३

नि ध	पप - - -	नि - धनि	धपप - - -	ग	प ध - - -	मप - - -	ग म
वा •	(• • ड ड ड)	(• ड • •)	(• • • ड ड ड)	खे	(हा • ड ड ड)	(• • ड ड ड)	• •

x

६

ग	मग	पध	पप - - -	सां	निसां - - -	सां नि - ध नि	सारि'निसां -
री	ह •	ठी •	(ली • ड ड ड)	•	(• • ड ड ड)	ने ड • क	(मे • • • ड)

१३

ध नि	ध - पप -	प - निनि -	ध - पप -	गम	नि धप -	प - धप -	गप - गम
री	(• ड • • ड)	(क ड खो • ड)	(मा ड • • ड)	• •	(न प्या • ड)	(री ड • • ड)	(• • ड पग)

अन्तरा

१३

			पधपध -	ग म	ग	पधपप -
			(आ • गे • ड)	र •	ध	(प • र • ड)

x

६

सां	सां नि - ध नि	सारि'निसां	नि ध	पनिधनि	पधपप -	नि सा	ग म
के	(हां ड • ग)	(स • प •)	आ •	(ने • • •)	(• • • •)	(हाँ •)	(री न)

१३

गं'रि'निसां सां	सां नि - धनि	सारि'निसां	नि - धपप -	पनिनि	नि धपप गम	नि धपप -	पध-मप-ग-म-
(वे ड • • • ली)	(म ड त •)	(क • र •)	(ये ड • • • ड)	(तुमा • न)	(गु मा • • • ने)	(• प्या री • ड)	(• • ड • • ड प ड ग)

राग बिहागड़ा

स्थान—विलम्बित त्रिताल

गीत

स्थायी—ए प्यारी एग हौले हौले घर,
ऐसे एग ऊपर पापल बाजे,
हों रो हसेलो नेक मेरो कछो मान ।

अन्तरा—जागे सब घर के लोग, सब जागे,
हों री नबेली मत कर ये तू मान गुमान ॥

स्थायी

०				१३	—	- गमपध	नि ध प ध	मप - गम
					५	५ ए०००	० प्या ० री	०० ५ पग
×				५				
ग	—	प	भ	नि	ध	मप - - -	ध - पमन -	
हौ	५	०	०	०	ले	०० ५ ५ ५	० ५ ००० ५	
०				१३				
प	रि	सा	निसा - - -	रिनि - सा -	सा	प ध प प	ग म	
ग	०	ले	०० ५ ५ ५	ध ५ ५ ५	२	ऐ ० सी ०	प ०	
हौ								
×				५				
प	—	पपपप -	सा	सा	सा	सा	सा	
ग	५	ऊ००० ५	०	प	र	नि - ध नि	सा'रि'निसा	
						पा ५ ० ०	य ० ल ०	

१२

नि ध	पप ---	नि - धनि	धपप ---	ग	प ध ---	भप ---	ग म
बा •	(•• ड ड ड	• ड ••	(••• ड ड ड	जे	(हां • ड ड ड	(•• ड ड ड	• •

x

६

ग	मग	पध	पप ---	सा	निमां ---	सां नि - ध नि	सांरि'निमां -
री	ह •	टी •	(ली • ड ड ड	•	(•• ड ड ड	मे ड • क	(मे ••• ड

१३

प नि	प - पप -	प - निनि -	ध - पप -	गम	नि धप -	प - पप -	मप - गम
री	(• ड •• ड	(क ड ह्री •	(मा ड •• ड	••	(न प्या • ड	(री ड •• ड	(•• ड पम

अन्तरा

१३

			पधपध -	ग म	ग	पधपध -
			(जा • गे • ड	स •	ध	(ध • र • ड

x

६

सा	सां नि - ध नि	सांरि'निमां	नि ध	पनिधनि	पधपध -	प नि सा	ग म
के	(हां ड • ग	स • व •	जा •	मे •••	(••••	हां •	री न

१३

सांरि'निमां	सां नि - ध नि	सांरि'निमां	नि - धपध -	पनिनि	नि धपध गम	नि धपध -	पप-मप-गम-
(वेड •• ली	(म ड स •	(क • र •	(ये ड ••• ड	वृमा • न	(शु मा •• न	(• प्या री • ड	(•• ड •• ड पम

ताल-त्रिताल

अंतरा—दे दी तों तों सनसन नननन देरे ना,
मिठान सन सदियन रे दीं तों, उबमि में देना देना—
देना दी तनों सन सवनी सन सवनी,
वर दीं सनन विर विर ॥

स्थायी

५	६	७	८	९	१०	११	१२	१३	१४	१५	१६	१७	१८	१९	२०	
नि	सा	प	-	प	-	प-ध	ग	म	ग	-	-	-	ग	रिसा	सा	नि
ता	•	५	नों	५	त५	•	दे	रे	ना	५	५	५	•	दा	•	नि
सा	प	-	पव	त्रि	धप	ग	म	ग	-	प	ग	प	म	ध	प	प-नि
ता	•	मो	मो	•	त	•	दे	रे	ना	५	५	५	त	न	दे	रे५
प	नि	-	ग	-	म	-	प	-	नि	धनि	सा	-	निनि	धय	मम	पप
ना	५	दी	५	तों	५	त	५	न	रे	•	५	५	दिर	दिर	दिर	दिर
ग	रि	गरि	ग	प	म	ग	रि	नि	सा	सा	म	ग	प	-	प	प
दा	••	नि	दा	नि	त	दा	नि	उ	द	न	दी	५	त	त	न	न

४)	५)	६)	७)	८)	९)	१०)	११)	१२)	१३)	१४)	१५) गग				
निमा	गम	पप	गम	पप	मग	रिसा	निमा	गम	प, ग	मप,	गम	पप	मग	रिसा	निमा
गम	प, ग	मप,	गम	पप	मग	रिसा	निमा	गम	पप	गम	पनि	धप	मग	रिसा	निमा
मग	रिसा,	पप	मग,	धप	मग	रिसा	निमा	गम	पप	गम	पनि	धप	मग	रिसा	निमा
निमा	गम	पप	गम	पनि	धप	मग	रिसा	निमा	गम	पप	गम	पनि	धप	मग	रिसा
सासा	सा, प	पप,	गम	पनि	धप	मग	रिसा	सासा	सा, प	पप,	गम	पनि	धप	मग	रिसा
सारि	निमा	पप	मप	धनि	धप	मग	रिसा	सारि	निमा	पप	मप	धनि	धप	मग	रिसा
गम	पनि	सांनि	धप	धनि	धप	मग	रिसा	गम	पनि	सांनि	धप	धनि	धप	मग	रिसा
निमा	गम	पनि	सां, प	धनि	धप	मग	रिसा	निमा	गम	पनि	सां, प	धनि	धप	मग	रिसा
सांसां	- रि'	सांनि	धप	धनि	धप	मग	रिसा	सांसां	- रि'	सांनि	धप	धनि	धप	मग	रिसा
निमा	गसा,	साग	मग,	गम	पम,	मप	धप	निमा	गसा,	साग	मग,	गम	पम,	मप	धप
पनि	सांनि,	निमा	रि'सां,	सांरि'	सांनि	धप,	पनि	पनि	सांरि'	सांनि	धप	धनि	धप	मग	रिसा
धप	मग	रिसा,	गंरि'	सांनि	धप	धनि	धप	निमा	गम	पनि	सांगं	गंरि'	सांनि	धप	धनि
रिसा	प'	-	प	सांनि	धप	धनि	धप	मग	रिसा,	गंरि'	सांनि	धप	धनि	धप	मग
ता	५	नां													
१५) गग	रिसा,	निनि	धप,	गंरि'	रि'सां	सांनि	धप	धनि	धप	मग	रिसा	मा -	- सा	- -	सा -
												मा ५	५ ता	५ ५	ता ५

1. यह अर्थात् का सम है जो दूसरी मात्रा पर आयेगा। तात् में सम आने के बाद जब सम बिन्द्या जाता है तो उसे अर्थात् सम कहते हैं।

१६) निनि	नि,ग	गग	रिसा,	गग	ग,नि	निनि	धप,	निनि	नि,ग	गग	रि'सा	सांनि	धप	धनि	धप
मग	रिसा	सांनि	धप	धनि	धप	मग	रिसा	सांनि	धप	धनि	धप	मग	रिसा	सा -	- सा
														सा ५	५ सा
- -	प	-	प												
५ ५	सा	५	नो												

१७) मम	ग,रि'ग	मग	रिसा,	सांता	नि,पनि	सांनि	धप,	मम	ग,रि'ग	मग	रि'सा	सांनि	धप	धनि	धप
मग	रिसा,	मम	ग,रि'ग	मग	रि'सा	सांनि	धप	धनि	धप	मग	रिसा,	मम	ग,रि'ग	मग	रि'सा
सांनि	धप	धनि	धप	मग	रिसा	-सा	-सा	प	-	-सा	-सा	प	-	-सा	सा
						५ द	५ नि	ता	५	५,दा	५ नि	ता	५	५,श	५ नि

१८) नि	—	सा	—	—	धप	मग	रिसा,	प	—	नि	—	—	रि'रि'	सांनि	धप,
नि	—	सा	—	—	पप	मग	रि'सा	सांनि	धप	धनि	धप	मग	रिसा,	पप	मग
रि'सा'	सांनि	धप	धनि	धप	मग	रिसा,	पप	मग	रि'सा	सांनि	धप	धनि	धप	मग	रिसा

१९) नि'सा	नि,नि	सांनि,	गग	ग,ग	मग,	सारि	सा,सा	रिसा,	नि'सा	नि,नि	सांनि,	धप	प,प	धप,	मग
म,म	पम,	गम	ग,ग	मग,	सारि	सा,सा	रिसा	नि'सा	नि,नि	सांनि,	धनि	ध,ध	नि'ध,	धप	प,प
धप,	मप	म,म	पम,	गम	ग,ग	मग,	सारि	सा,सा	रिसा,	नि'सा	नि,नि	सांनि,	सारि'	सां,सां	रि'सां,
निसां	नि,नि	सांनि	धनि	ध,ध	नि'ध,	पप	प,प	धप,	मग	म,म	पम,	गम	ग,ग	मग,	सारि
सा,सा	रिसा,	नि'सा	नि,नि	सांनि,	गम	ग,ग	मम,	सारि'	सां,सां	रि'सां,	नि'सां	नि,नि	सांनि,	धनि	ध,ध

x

५

०

१३

न्रि॒य,	प॒य	प॒,प	घ॒य,	म॒य	म॒,म	प॒म,	ग॒म	ग॒,ग	म॒ग,	सा॒रि	सा॒,ग	रि॒सा,	नि॒सा	नि॒,नि	सा॒नि,
नि॒सा	ग॒म	प॒नि	नि॒सा	ग॒म	प॒म	ग॒रि	सा॒नि	घ॒प	घ॒नि	घ॒प	म॒ग	रि॒सा,	ग॒म	प॒म	ग॒रि
सा॒नि	घ॒प	घ॒नि	घ॒प	म॒ग	रि॒मा,	ग॒म	प॒म	ग॒रि	सा॒नि	घ॒प	घ॒नि	घ॒प	म॒ग	रि॒मा	सा॒ता
— ५	प ०	— ५	प नौ												

१. यह अनागत सम है । ताल का 'सम' आने के पूर्व यह दिखाया जाता है । अन् + आगत = अनागत ।

मारुविहाग

आरोहः वरोह—सा ग - म, गम्पम्प, व नि ~ प, सा, रि नि ध प, ध म्, प ग, म्गहिंसा ।
जातः—दक्र पाइव - संपूर्ण ।
ग्रह—पङ्क ।
अंश—गान्धार, तीन मध्यम उत्तम सहायक । ऋषभ धैवत अनुगामी ।
न्यास—पंचम ।
अपन्यास—मध्यम ।
विन्यास—मध्य पङ्क ।

मुख्य अंग—सा ग - म, गम्प म प, म् ग रि - सा ।
समय—रात्रि का प्रथम याम ।
मङ्गल—मिश्र, कहीं प्रौढ़, कहीं तरल ।

विशेष विवरण

यह राग इन दिनों खामा प्रचार पा रहा है । इसमें ध्यान-स्थान पर भिन्न-भिन्न ध्वनों की छाया दिखाई देती है ।
सारितिसा ग - म, यो करते ही गन्धार तक तो विहाग का सा रूप रहता है । किन्तु मध्यम पर मुक्तम करते ही वह

तरोहित हो जाता है और नंद की छाया दिखाई देती है । उत्तरी छाया दिखाई दे उठने ही में पुनः पम मग - सा,

करके फिर विहाग का आविर्भाव किया जाता है । और तत्काल ही सा - म् म् प म् प, यो करने से मुहाग का दर्शन हो

जाता है । उत्तरांग में पधनिर, धम्, पग - यो विहाग के अंग में नंद की छाया पुनः दिखाकर म्प रि - सा यह कल्याण की तान जोड़ दी जाती है । इन समस्त क्रियाओं से इस राग का पूरा रूप खड़ा होता है । ध्यान रहे कि किसी एक अंग का बार-बार दिखाने से इस राग की समस्त रचना में दोष आ जाएगा । ऊपर लिखे हुए अंगों के मेल से यह राग उद्भूत होता है । इसलिये इस संकीर्ण राग को गाते समय भिन्न-भिन्न अंगों में बदलती हुई इसकी बाल को ध्यान में रखकर ही इसका विस्तार करना चाहिये ।

इसका आरोहावरोह सीधा नहीं है । इसका सामान्य चलन निम्नोक्त है :—

सा रिनि^गसा ग - म, पम मग - सा, गम^गप - म^ग प, पघनिप, घम, पसा, रि^गनिध - प, धम - पग, सा ग

म^गमग मग रि - सा ।

तान लेते समय इन सब नियमों का सूक्ष्म पालन नहीं होता क्योंकि यह मंकीर्ण राग है और तान की सुविधा के लिये, जहाँ-जहाँ जिस-जिस अंग में तान लेना सहज हो, उसी अंग को लेकर तान-क्रिया की जाती है । और ऐसे समय निःसागम पनि सानिधपमग मगरिसा - अर्थात् आरोह में बिहाग और अवरोह में कल्याण अंग का प्रयोग बहुधा गुणीजन करते देखे गये हैं । अथवा निःसागमपनिसानिधपमग मगरिसा यों आरोह में मुहाग और अवरोह में कल्याण करने का भी प्रचार है । सम दिलाने के पूर्व सारिनि^गसा ग - म, पम मग - सा, गम^गप म^ग प, इस प्रसार शुद्ध मध्यम का प्रयोग दिखाना उचित है, क्योंकि यह प्रयोग रागवाची है ।

राग मारुविहाग

मुक्त आलाप

(१) सा, नि - सा, प सा, रिनि - निनिष - प, पधमप - ध - नि, रि नि ध प, प सा - निषा ।

(२) सा - निरिनि, सा म - ग - रि - सा, रिरितानिसा - रिनि - सा म - ग - रि - सा, पधमप नि

ग० रि०
रिरितानिसा म - सा - गरि - सा, पधमप नि - पधमप सा - पधमप म (M) म० रि०
म० गरि - सा ।

(३) रिरितानिसा ग - म - पम - ग - म - रि - गरि - सा, पमपधमनिरिसा ग सा ग म (M) ग
ग रि सा, रिनि रि सा ग सा ग म (M) ग रि सा, सागरि - नि - रि - सा
रि - नि - ग रि - सा, रि नि म ग रि सा ।

(४) सा नि निनिषप, गरिनि - रिनि प सा, म, म ग रि - सा, गरि - रिनि - निध - धप -
नि सा ग म ग रि - सा, ग गरि - रि - रिनि - नि - निष - ध - धप - सा ग म ग रि - सा, पुनितिसागा
रि ग - म ग रि - सा, गांरिनिनिधधप - पुनितिसागा - म - पम - ग - म - रि - गरि - सा ।

(५) सा, गा - गरि - नि - रिनि - ध - निष - प - धप धम धप सा ग - म - पम - ग - म -

रि-गरि - सा, रि-सा-नि-सा ग - म् ग रि - सा, रि-नि-सा म् ग रि-सा, ध-म-प रि-नि-सा म् ग रि-सा, रि-नि-सा ग-म, म् ग रि-सा ।

(६) रि-ग म् प म् म् सा नि-सा ग म् प-ग-म् ग रि - सा, नि-सा ग म् प-सा ग म् प, म्प, म्प - गम् - गप -
सा ग नि-सा ग म् प, साग=सा ग म्=ग म् प, पु नि-सा ग म् प,
पु नि-सा ग म् प, ध-प-म-प - म् ग रि - सा ।

(७) रि-सा-नि-सा ग म् प - ध-प-म-प - नि-सा ग म् प, प-म-प म् ग म् प म् साग म् प, सा-म-प - प-म-प,
नि-सा - सा-म-प - ग-म-प, ध-प-म-प - म् ग, सा ग म् ग रि-सा ।

(८) सा-नि-सा-म-प म् प म् ध म् ग रि - सा ध - म् ग प, प - म्प - म् ग ध -
सा म् म् म् ग म् सा म् ग रि-सा ध - म् ग प, प - म्-ध ध - म् ग म् ध - म् ग रि-सा ध - प - म् प, ध-प - ध-म-प, ध-म-प -

ग म् म् ग - म् ध, ध-प - म्प - म् ग - ग रि - रि-सा - म् ग - प-म-प - ध - प - म्प, ध-प-म-प ग - सा ग म् ग रि-सा ।

(९) सा ग म् ध - म् ग प - म्प, ध-म-प - ध-म-प - सा ग म् ध प - म्प, रि-सा-सा-म-प-ग-प-म-प-म-
- नि-ध - नि-म - ध-ग - प - म्प, पु-नि-सा-ग - नि-सा-ग-म-प - म् ग - म्प, नि-सा-ग-म-प - पु-नि-सा-ग-म-प -
नि-म - ध-ग - प - म्प, म्प - म् ग - सा-ग-म-ग रि-सा

(१५) सा सा - नि - रि' नि' नि - ध - नि निध - म् - ध धम् - ग - म् म्ग - पम् धम्प सा -
 निसा, सा - ग'रि'निधम्प - सा - निसा, ग' - रि'ग'रि' - रि' - निरि'नि - नि - धनिध - ध - म्धम् - म् - गम्प -
 प सा - निसा, रि' - ग' रि' - ग' - रि' - निरि' - निरि' - नि - धनि धनि - ध - म्ध - म्ध - म् गम् - गम् - ग -
 प सा - निसा, निरि'नि - धनिध - म्धम् - प - ग - सा ग म् ग म् रि सा ।

(१६) नितागम्पनिसागं - सा' ग' रि' - सा - निसा, सा ग म् प नि सा गं - म'प'म् - ग'म्'गं - रि'ग'रि' -
 सा - निसा, रि'निसा'गं - सा' ग' रि' - सा, म्पनिसागं - म'प'म् - ग'म्'गं - रि'ग'रि' - सा - निसा, म'ग'रि'निधम्प
 सा गं - म'प'म् - ग'म्'गं - रि'ग'रि' - सा - निसा, म'ग'रि'निधम्प प सा गं - म'ग' रि' - सा - निसा,
 सा'गं - निग'रि' - निरि'नि - निध - म्धम् - ग प सा गं - म'प'म् - ग'म्'गं - रि'ग'रि' - सा - निसा,
 म'गं - ग'रि' - रि'नि - ध - म् - म्ग - सा ग म् ग म् रि सा ।

(१५) सा सा - नि - रि' नि - ध - नि निध - म् - ध धम् - ग - म् म्ग - पम् धम्प सा -
 निसां, सा - गंरि'निधम्प - सा - नितां, गं - रि'गंरि' - रि' - निरि'नि - नि - धनिध - ध - म्बम् - म् - गम्ग -
 प सा - नितां, रि' - गं रि' - गं - रि' - निरि' - निरि' - नि - धनि - धनि - ध - म्ब - म्प - म् गम् - गम् - ग -
 प सा - नितां, निरि'नि - धनिध - म्बम् - प - ग - सा ग म् म्ग रि म्ग सा ।

(१६) निसागम्पनितां - सा' गं रि' - सा - नितां, सा ग म् प नि सां गं - म्'पम्' - गंम्'गं - रि'गंरि' -
 सा - नितां, रि'नितां गं - सा' गं रि' - सां, म्पनितां - म्'पम्' - गंम्'गं - रि'गंरि' - सा - नितां, म्'गंरि'निधम्प
 सां गं - म्'पम्' - गंम्'गं - रि'गंरि' - सा - नितां, म्'म'गंरि'निधम्प प सां गं - म्'गं रि' - सां - नितां,
 सां गं - निगंरि' - निरि'नि - म्निध - म्बम् - ग प सां गं - म्'पम्' - गंम्'गं - रि'गंरि' - सा - नितां,
 गं'गं रि' नि ध म् ग सा ग
 म्'गं - गंरि' - रि'नि - निध - धम् - म्ग - सा ग म् म्ग रि म्ग सा ।

ऊपर लिखे आलापों में जहाँ जहाँ पने वहाँ नीचे लिखे प्रकार भी जोड़ देने चाहिए ।

सा - निता ग - म, पममग - सा, पु नि सा ग - म, पममग - सा, रिनिता ग - म, पममग - सा,
 मममग - सा सा नि
 मममग - म, पु नि सा ग - म पममग - सा, ग म् प म् प ।

मुक्ततानें

निसागम् पम् म्गरि सा निता, गम्पम् म्गरि सा, सागसा गम्प गम्पमपम् म्गरि सा । पपम् मम्प साग म्पम्प म्ग-
 रि सा । रि रि सा धि रि सा निता गम्पम् म्गरि सा । सग्निरि सा म्पम्प चरम्प म्गरि सा । सागम्प - - - म् गम्पगम्पमम्गरि सा ।
 सागसागगम्पम् गम्पम् म्गरि सा । निता निता सागसाग गम्पम् गपम्प धपम्प म्गरि सा । नितागम् धपपम् गम्पम् म्गरि सा ।
 साम्पम्प गपपम् म्बपम् म्गरि सा । सागग गम्प म्पप पचप पचपम् म्गरि सा । नितागम् धपपम् पचपम् म्गरि सा, निता-
 गम् पनिनिध पचपम् म्गरि सा । निनिनि गगग निनिधप म्पम्पम् म्गरि सा । पम्पम्प निनिधप म्बपम् म्गरि सा । सागग सागग-
 साग गम्प गम्प गम् म्बप पचप म्प निनिधप म्गरि सा । सागम्प निनिधप पचपम् म्गरि सा । निग रि सा साम्ग रि
 गपम्प म्बपम् पनिधप म्गरि सा । रि सा निता पम्पम् धपम्प म्गरि सा, नितागम्प नि सा निधपम्प म्गरि सा । म्पम्प-

धपनि-सानिधपमूरिषा । गमुपनि सारि'सानिधप मूग मूरिषा । मूमूग पपमू धपप निनिध सानिध'सां सानिधप
 मूरिषा । निसागग सागमूमू गमुपय मपनिनि पनि'सारि' सानिधप मूरिषा । ग -- मू पनिसारि' सानिधप मूरिषा ।
 सागगसा गमुमूग मूमूमू पनिनिध निसांसांनि सारि'सानिधपमूग मूरिषा । निसारि'नि'सांसांनि गमु-
 गपमूमूग मपधमूधपपमू मपनिमूनिधधप पनिसाप'रि'सांसांनि धपमूमू मूरिषा । रिरिषा रिरिषा निसा १६मू पपमू गमु
 सांसांनि सांसांनि पनि रि'रि'सां रि'रि'सांनिसां रि'रि'सानिधपमूग मूरिषा । मूरिषा सानिधप मू'ग'रि'सां सानिधप
 मूरिषा । मूरिषा मूरिषा मूरिषामूरिषा, सांनिनि सांनिनि सांनिसानिधप, मू'ग'गं मू'ग'गं मू'ग'मू'ग'रि'सां सानिधप मूरिषा ।
 सासासा गगग मूमू गमुपमू मूरिषा, गगग गमुमू निनि पनिसानिधप मूग, पपप निनिनि रि'रि' सारि'सानिधप मूग, गमुपनि
 सारि' सानिधप मूग मूरिषा । सासासा गगग मूमूमू निनिनि सांसांसां गंगंगं मू'मू' मू'ग'रि'सां सानिधप मूरिषा ।
 निनि'नि' गगग मूमू मूरिषा, गगग मूमूमू निनि निधपमू, पपप सांसांसां वपं मू'ग'रि'सां सानिधप मूरिषा । नि'सा'ग'मू'नि
 नि'सा'ग'मू'प'मू' मू'ग'रि'सां सानिधप मूरिषा । नि'सा'ग'मू'ग'सां सागमूमूमू गमुपधपमू मपनिसानिध पनिसारि'सांनि नि'सा'ग'मू'रि'सां
 सागमूमूमू'गं मू'ग'रि'सां सानिधप मूरिषा । साग गमु मूग पमू मूरिषा, गमु मूग पनि निध धप मूग मपपनिनि'सां ग'रि'
 सानिधप मूरिषा । सागग सागग साग गमुमू गमुमू गमु मूगप मूगप मूग पनिनि पनिनि पनि सारि'रि' सारि'रि' सारि'
 नि'सां सां'ग'रि' सानिधपमूग मूरिषा । साग साग गमु गमु मूग मूग पनि पनि नि'सांनि'सां साग'सां गंमू'गंमू' मू'प'
 मू'पं मू'ग'रि'सां सानिधप मूरिषा ।

राग मारू विहाग

छोटा ख्याल

ताल—त्रिताल

गीत

स्यायी—सुनि केवट के घैन प्रेम लपेटे छटपटे ।

अंतरा—बिहँसे करता येन बिदे जानही लखव सन ॥

स्यायी

×	९							१३						
								सा	सा	म	-	म	ग	मू
								सु	नि	के	ऽ	ब	ट	के०
प	-	-	मूग	मू	ग	रि	सा	-	प	-ध	नि	ब	नि	-प
धै	ऽ	ऽ	००	०	०	०	न	ऽ	प्रे	ऽम	छ	दे	ऽ०	टे०
ग	साग	गमू	मप	ग	मूग-	रि	सा	सा	सा	म	-प	म	ग	सानू
०	अ०	ट०	प०	टे	००ऽ	०	०	सु	नि	के	ऽ०	ब	ट	के०

ताने

४	५	६	७	८	९	१०	११	१२	१३	१४	१५	१६	१७	१८	१९	२०
१)					पम्	म्य	रिस्सा	मु	नि	के	ड	व	ट	के०	२०	
२)				पय	-म्	म्य	रिस्सा	११	११	११	११	११	११	११	११	११
३)			साग	म्य	-म्	म्य	रिस्सा	११	११	११	११	११	११	११	११	११
४)			निस्सा	गम्	पम्	म्य	रिस्सा	१	११	११	११	११	११	११	११	११
५)		पय	नि,प	ध,म्	प,ग	म्य	रिस्सा	११	११	११	११	११	११	११	११	११
६)		पम्	गम्	पनि	धन	म्य	रिस्सा	११	११	११	११	११	११	११	११	११
७)	मिस्सा	गम्	पनि	तानि	धन	म्य	म्य	रिस्सा	११	११	११	११	११	११	११	११
८)	निनि	नि,म्	म्य, निनि	पय	म्य	म्य	रिस्सा	११	११	११	११	११	११	११	११	११
९)	धनि	रि,नि,	म्य	निध,	गम्	पम्	म्य	रिस्सा	११	११	११	११	११	११	११	११
१०)	निस्सा	गम्	पनि	तानि	धन	म्य	रिस्सा	११	११	११	११	११	११	११	११	११

x	५	०	११															
११) गम्	प, ग	-म्	पनि	सांनि	धर	मृग	रिमा	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"
१२) धनि	सां, प	-नि	रि' रि'	सांनि	धर	मृग	रिमा	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"
१३) निनि	घ, घ	घर	पघ	म्, म्	मृग	मृग	रिमा	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"
१४) रि' रि'	नि, नि	निघ,	धघ	प, प	पम्, म्	मृग	रिमा	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"
१५) सां, ग	गमा,	गम्	मृग,	मृग	पम्, म्	मृग	धर,	मृनि	निघ,	नि' रि'	रि' नि,	पनि	निघ,	मृग	धर,	मृग	धर,	मृग
मृ	पम्,	गम्	मृग,	-	मृग	रिमा	निता	मु	नि	के	ऽ	घ	ट	के०	००			
१६) गम्	ग, ग	मृग,	मृग	म्, म्	धम्,	धनि	ध, घ	नघ,	नि' रि'	नि' नि,	रि' नि,	पनि	घ, घ	निर,	मृग	धर,	मृग	धर,
म्, म्	धम्	गम्	ग, ग	मृग,	पघ	मृग	रिमा	मुनि	केऽ	वट,	केऽ	वट,	केऽ	वट	के०			
१७) सां, ग	सां, ग	गम्	म्, नि	निनि,	गंग	गं, म्	म्, म्	म्, गं	रि' सां,	सांनि	धर	मृग	रिमा	निता,	मृग	धर,	मृग	धर,
मुनि	ऽके	वट	केऽ	वैऽ	ऽन,	मुनि	ऽके	वट	केऽ	वैऽ	ऽन,	मुनि	ऽके	वट	के०			
१८) सां, ग	सां, ग	गंग,	म्, नि	निनि,	गंग	गं, म्	म्, म्	म्, गं	रि' सां,	सांनि	धर	मृग	रिमा	निता,	मृग	धर,	मृग	धर,
म्, गं	रि' सां	सांनि	धघ	मृग	रिमा,	म्, म्	म्, गं	रि' सां	सांनि	धर	मृग	रिमा,	ऽके	वट	के०			
वै	ऽ	ऽ	ऽन,	मुनि	ऽके	वट	के०	वै	ऽ	ऽ	ऽन,	मुनि	ऽके	वट	के०			
१९) सां, ग	सां, ग	म्, नि	निनि,	निघ	पम्,	निनि	नि, म्	म्, म्	रि' सां,	सांनि	धर	मृग	रिमा,	निता,	मृग	धर,	मृग	धर,
धर	मृग	रिमा,	निनि	नि, म्	म्, म्	म्, गं	रि' सां,	सांनि	धर	मृग	रिमा,	निनि	नि, म्	म्, म्	म्, गं	रि' सां	सांनि	धर,
रि' सां	सांनि	धघ	मृग	रिमा,	ऽके	वट	के०	वैऽ	न, के	वट	के०	वैऽ	न, के	वट	के०			

राग व्यायानट

ग म प म
आरोहायरोह—सा, रि ग म प, धमर—रि, रिगमरि ध - प, पधमर सा, सारि'निसा ध - प, पधमर—रि, रि

प प
ग—ग म रि—सा ।

जाति—यक सङ्ग-संपूर्ण ।

मह—मध्यम । कुछ लोग यह मान सकते हैं, किन्तु आलापचारी और तानकिया के मानः सभी अंग कृपम से ही शुरू होते हैं ।

अंश—अपम ।

न्यास—कृपम ।

अपन्यास—यंनम ।

विन्यास—मध्य पञ्च ।

मुख्य अंग—रिगमर रि, रि रि ध - प, प रि, रिगमर गमरि - सा ।

रागवाची स्वरसंज्ञा—य रि ।

समय—रात्रि का प्रथम प्रहर ।

प्रकृति—सामान्य रूप से गंभीर, क्योंकि इसमें मीठ का बाहुल्य है और पूर्वांग में यह प्रकट होता है । फिर भी मध्य छय में तरल भाव की अभिव्यक्ति करने की क्षमता भी है ।

रस—शृंगार ।

भाव—भालनिवेदन, कथोपकथन ।

विशेष विवरण

व्यायानट एक बड़ा ही मधुर, आकर्षक और लय तथा चाल के परिवर्तन से भिन्न-भिन्न भावों को दर्शाने वाला प्रिय राग है । इसमें सामान्यतः दो निषाद के अतिरिक्त अत्यल्प मात्रा में तीव्र मध्यम का भी प्रयोग होता है । अन्य सभी स्वर शुद्ध हैं । स्थूल दृष्टि से दो निषाद वाले क्षमात्र, सिद्धोत्ती, अद्वैता विलावल वगैरह रागों में जो स्वर लगते हैं, वही स्वर (अत्यल्प तीव्र मध्यम को छोड़ कर) इसमें भी लगते हैं । किंतु रचना-भेद से, स्वरों के उच्चार-भेद से, स्वरसंगति से एवं स्वर्ग या कर्णों के भेद से इस राग का उन सरसे नितान्त निराल्य व्यक्तित्व दिखाई देता है । इरेक राग का अपना निराल्य व्यक्तित्व होता ही है । इसका भी अपना एक अनुष्ठान है और यह इसके स्वरों के उच्चार से प्रस्तुति हो जाता है ।

इस राग का आरोहावरोह सीधा नहीं है। इसके स्वर अन्य स्वरों के कण से सर्वत्र छिपते रहते हैं। 'सा' के बाद 'रि' का खड़ा उच्चार करने से राग का स्वर निःश्रुति नहीं होगा। इसलिये ऋषभ का उच्चार थोड़ा सा पड़स और अधिक गान्धार को छू कर ही आरंभ में करना होगा। इसका उच्चार स्वर्गलिंग में लिखाना असंभव है। इसलिये यह क्रिया शुद्धमुख से ही सीख कर फटगत की जाए।

इस राग का सामान्य चलन यों होगा—

सा ग रि ग ग ग - रि, गि ग मपगम रि, रिगम रि, रि ग ग म रि, सा। सा रि, रि ग - म नि ष - प,

धमुप रि - रि ग ग म पगम - रि, सा रि, सा। सारिनिता पचनप सां ष पधमप रि, रिगमप पसांनिरि - सां, धमुप रि,
रिगमप रि, रि ग म प रि, रि ग ग म रि - सा।

इन्हीं स्वरानुलियों में नट का दर्शन होगा। जब भी नट का आवाहन करना हो, इन स्वरानुलियों का पहिले मन में गुंजन करें और बाद में प्रकट रूप से इनके उच्चार करें। इस प्रकार नट राग की मूर्ति गाने और सुनने वालों के सामने खड़ी हो जायगी।

इसके प्रयोग में, जैसे ऊपर बताया चुके है, उसी ढंग से आरोह करते समय 'रिगमप' कहा जायगा और उतरांग में 'पसांनिरि' या 'पसांनिरि' कह कर ही जाना प्रारम्भ होगा। धनिस्तारि' जाने का भी प्रचलन है, किन्तु अन्य अंग से श्रवण के लिये 'पसांनिरि' या 'पसांनिरि' कह कर ही जाना अधिक उचित होगा। स्थान रहे इसमें कभी सांवे 'पचनिसा'

का प्रयोग न हो। या तो प ध नि सां, अथवा प प ध नि सां रि - सां, या आन्दोलित शमक के साथ ही यह टुकड़ा लिया जा सकता है। आरोह करते समय सांघप ही किया जाए और 'सांघ' में 'सांघ' के बीच मांड में छिपा हुआ निशान अवश्य रहना चाहिए। साथ ही नट में अन्य छाया दिखाने के लिये सा नि ष - प, मनिष - प, शमनिष - प, रिगमनिष - प, इस प्रकार कोमल निषाद को छूने की क्रिया भी इस राग में प्रयुक्त की जाती है। अन्य किसी ढंग से कोमल निषाद का प्रयोग न किया जाए। छायानट में यह क्रिया आवश्यक मानी गई है। शुद्ध नट और छायानट में अन्तर दिखाने के लिये यह क्रिया—विशेष गुणजनों ने सम्मिलित की है और धमुप या पधमुप करते समय अत्यल्प मात्रा में ताल मन्त्रम का छूना भी जाना माना गया है। किन्तु इन प्रयोगों में तीनों मध्यम के स्थान पर शुद्ध मध्यम का प्रयोग भी गुणिसंगत है। उससे राग की रक्ति बढ़ती ही है, पचती नहीं है। अर्थात् विलावल में कोमल 'नि' की क्रिया से जैसे उसे विलावल से अलग अभिव्यक्त करते हैं, उसी प्रकार शुद्ध नट और छायानट में भी उपर्युक्त कोमल निषाद की क्रिया दोनों को भिन्न करने के लिये आवश्यक मानी गई है।

अलंकारों और छायायुक्त स्वर-रूपों से सरल है। लोढ़ी, भी या मारवा जैसे रागों की तरंगों की कठिनता इन में नहीं है। फिर भी इन के शुद्ध स्वरों के उच्चार, क्षण-क्षण लगने वाले कण, चार-चार आने वाले मंडल के प्रयोग आदिक क्रियाएँ सहज साध्य नहीं हैं। स्वर पर पर्याप्त प्रभुत्व पाने के बाद ही इनके उच्चार अभ्यास से साध्य हो सकते हैं। इसीलिये मध्यमा और अलंकार के पाठ्यक्रम में इन रागों की शिक्षा उचित मानी गई है।

इस राग में 'परि' की स्वरसंगति है और बीच-बीच में अवरोध करते समय शुद्ध मध्यम या दीर्घ उच्चार राग के गौमीर्य को प्रदर्शित करना है। इन राग में ऐसी कई वृत्तियाँ हैं, जिनका सम मध्यम पर ही दिखाया गया है।

राग ध्यायानद

मुक्त आलाप

(१) सा ध्रु^{नि} सा, सा पु^ध सा, सा पु^{सा} ध्रु^{नि} सा, सारिनि^धसा ध्रु^{नि} सा ध्रु^{नि}

ध्रु^{नि} सा - पुध्रु^धमप - सारिनि^धसा ध्रु^{नि} सा ।

(२) सा, सा ध्रु^{नि} सा - पु^ध ध्रु^{नि}सा, सारिनि^धसा ध्रु^{नि} सा, सारिनि^धसा - पुध्रु^धमप -

ध्रु^{नि} सा - ध्रु^धसा, पुध्रु^धमप - सारिनि^धसा ध्रु^{नि} सा, ध्रु^धमप - रिनि^धसा - सा ध्रु^{नि} सा, पुध्रु^धमप

सारिनि^धसा ध्रु^{नि} सा, सा - रिनि^धसा ध्रु^{नि} सा, रिनि^धसा ध्रु^{नि} - ध्रु^धमप रिनि^धसा - ध्रु^{नि} सा, पुध्रु^धमप

ध्रु^{नि}मप रिनि^धसा ध्रु^{नि} सा पु^ध ध्रु^{नि}सा ।

(३) सा = नि^{साग} रि = ग सारिनि^{नि}सा, सा - ध्रु = नि^{पुग} पुध्रु^धमप, रि = ग सारिनि^{नि}सा, सा ध्रु = नि^{पुग} पुध्रु^धमप ध्रु

सा, पुसा^गसारि = ग सारिनि^{सा}सा, पु सा सा रि = ग सारिनि^गसा, सा = नि^ग रि - नि = ध्रु सा = नि^ग रि - पु

पु मा = नि^ग रि - ग सारिनि^गसा ।

(४) ना = नि^ग रि, नि = ध सा = नि^ग रि, सा - प नि = ध सा = नि^ग रि = ग कारिनिषा, विरिषा निषा

रि - धुधुमन् पु सा - रिरियानिस्स ॥ रि, धपण् सानिन्नि रिस्सस्स रि = ग सा रिरिस्स, रि ग रि ग = म रि, रिस्सिस्स - स्स

रि रि रा ग ग रि ग ग रि प ग
गारि-रि - मन्ग-ग - प रि, रि ग ग-म रि=ग सारिनिष्ठा ।

(५) सारि रि ग— रिग रिग प रि, रिगसा— सारि— मग— प— रि, गारिग— रिग रि— मग—

ममम - प - रि, रि रि सा - सा - म्म रि - रि - ममम - ग - पपम - म प - रि, रि ग - म धाम रि, रि ग
रि - म रि - रि - म स रि नि ।

(६) रि ग म प - रि, रि ग म प - रि, मारिनिशा - वधमूय - रि, रि ग - म धमूय रि, पारि - शा

निग=रि गम=ग पयमुर रि, सा पु ग रि-पयमुर रि, वा सा नि वा दि=सा रि-ग नि ग-ग ग
धमा रि, रि-ग नि ग म रि ग म नि सा नि सा ।

(७) नि नि ग म व म नि प, मागिमा वयव व, मागिमा - निगिमा -

गुमगाग - गुममम - मधरर - वि=वि कथनर रि, रिछाग गरिदि गुगग थमम रररर ष=नि वपमर दि,

मा रि ग म प नि
मिमातिमा ममिमिदि मममिमि पानमम चानमा - व = नि वान् - रि, वममदि - मिम - व

पथमपदि, रि ग=म धमपदि, रि ग=म रि=ग सारितिसा ।

(८) रिसासा गरिदि मगग धमम प ध=दि, रि ग म ध=दि, रि ग म प=ध=दि, ममग=ग=पथम=म

प ध=दि, रि=ग=रि ग=म=ग मर=म ध=दि, रिगम नि ध प ध=दि, रिग मम मन्दि=ध=प धमपदि, रि ग

रि ग=म रि=ग सारितिसा ।

(९) ममगरिग=म नि=ध=प, पथपदि=रिगमप=धमप धमपदि, रिग=रि गम=ग नि=

ध=प=धमपदि, रि=ग=म धमपदि, रि ग ग=म रि=प रि=ग सारितिसा ।

(१०) प नि सा रि ग म म सा=सा=रि=ग म=प धमप=नि पथमप सां=निसा, सारिसासा=रिगदि=

रि ग म गमग=ममम=पथप=सां=निसा, रिमसा गरिदि मगग पमम धप=सां=निसा, सानि रिसासा

पम धप=सां=निसा, पथपप सारिसासा पथपप सां=निसा, पथपपप सारितिसा पथपप सां=निसा,

सानिनि रिसासा गरिदि मगग धमम धप सां=निसा, धसासारि=रिगमप=धसांसारि=सां=निसा, सांसारि=नि

नि ध=नि पथपप रि, रि ग=म धमप सां=निसा, पसां=नि रि=निसा ध=नि पथमप रि,

ग म प ध नि सा रि ग रि=ग=म=प=ध=नि=सां=रि रि, रिगमप=धनिसारि=रि, रि=ग=म=रि=ग सारितिसा ।

(११) प नि सा रि ग म म म प ध नि ग सा=सा=रि=ग=म=प=प=प=ध=नि=सां=रि=ग सारितिसा=निसा,

गंमरि'सा'निसा'यप, रिग=म धम्पगमरिसानिसा, सा ^{सा प} प'सा'रि'रि'निसा'धम्प'गमरिसानिसा । सासासा—पपप
रिरि'रि'धध'पप'प'प'रि'रि'सा'सा'यप'गमरिसानिसा । रिगमम · पसा'सा'रि'रि'गंमप'गंमरिसा'निसा'यप'गमरिसा ।
धम्प'धम्प'गमरिसानिसा, रि'निसा'रि'निसा'धम्प'धम्प'गमरिसानिसा ।] सासासा पपप सा'सा'ता'प'प'प'
गंमरि'सा'निसा'यप'गमरिसा । साप=प गमरिसा, परि'=रि'निसा'यप'सा'प'=प'गंमरि'सा'निसा'यप'गमरिसा । सासासा
 पपप सासा पप गमरिसानिसा, पपप सा'सा'सा'पप रि'रि'सा'रि'निसा'यप, सा'सा'सा'प'प'प'सा'सा'प'प'गंमरि'सा'निसा',
 सा'रि'निसा'पधम्प'गमरिसा ।

राग छायानट

बड़ा ख्याल

ताल - विलम्बित एकताल

गीत

स्थायी—पानन बीरी बन,ए कवाये
सुरजनवा रहस रहत गरबा जगाये ।

अंतरा—छागत डर मोहे सास जँव को
कैसे छाल सास मुखवा दिखाये ॥

स्थायी

X		०		५	
		१		११	
		प सा	ग ग	सा प	ग
		रि - गग -	म मणि ध प	पधमप - रि -	रि ग म - ध प
		वा ऽ • • ऽ	• • न न	बी • • • ऽ • -	• • री ऽ • म
X		०		५	
म	मप ग - -	गम रि - -	ग रि ग म - ध प	म	मप ग - -
ना	• • • ऽ ऽ	• • • ऽ ऽ	• • ये ऽ • रा	ना	• • • ऽ ऽ
		१		११	
गम रि - - ग	सारिनिवा - - -	सा प - -	प सा ऽ • •	रि	ग रि ग -
• • • ऽ •	ये • • • ऽ ऽ ऽ	शु • ऽ ऽ	र • ऽ ऽ	ज • न ऽ	- - गम रिग
					• • • •

॥	५	५	५	५	५
सारिनिखा ---	साधु --- नि	धु धु ---	-	सा धु ---	धु सा ---
सा • • • ५ ५ ५	• • ५ ५ •	• • ५ ५	५	५ • ५ ५	५ • ५ ५
०	१	१	११	११	
नि सा ---	नि सा ---	ग रि रि ग	-- ग म रि ग	सारिनिखा ---	-
स • ५ ५	• • ५ ५ ५	५ • ५ •	५ ५ • ५ • ५ •	स • • • ५ ५ ५	५
×	०	५	५	५	
ग रि रि ग	-- म ग रि	ग म ध रि ग म ध	-- म ध म म	म	म ग ---
ग • ५ •	५ ५ • • •	धा • • •	५ ५ • ५ • ५ •	गा	• • • ५ ५
०	१	१	११	११	
ग म रि --- ग	सारिनिखा ---				
• • • ५ ५ •	५ • • • ५ ५ ५				

अंतरा

×	५	५	५	५	५
सा ध ---	सां सां	सां - नि ध	सां - नि ग रि -	सां	नि सां ---
सा • ५ ५	ग त	५ ५ ५ •	• ५ • ५ • ५	हे	• • ५ ५ ५
०	१	१	११	११	
सारि'नि सां ---	नि ध नि ध	सां - नि सां ग रि -	ग रि - रि - ग -	सारि'नि सां ---	-
सा • • • ५ ५	स • न •	न ५ • ५ • ५ • ५	• ५ • ५ • ५	धो • • ५ ५	५

<p>x</p> <p>सा ध - -</p> <p>• • ऽ ऽ</p>	<p>--- नि</p> <p>ऽ ऽ ऽ ऽ •</p>	<p>पधमप - - -</p> <p>•••• ऽ ऽ ऽ</p>	<p>-</p> <p>ऽ</p>	<p>५</p> <p>पधमप - - -</p> <p>कै••• ऽ ऽ ऽ</p>	<p>प ग म रि</p> <p>• • • •</p>
<p>०</p> <p>सारिनि सा - -</p> <p>से • • • ऽ ऽ</p>	<p>-</p> <p>ऽ</p>	<p>९</p> <p>ग</p> <p>रि ग म प - प</p> <p>ल • • ऽ ल</p>	<p>११</p> <p>पसां सारि' - रि'</p> <p>ल • • ऽ ल</p>	<p>सारि' नि सां - -</p> <p>गु • • ऽ ल</p>	<p>सां ध - - - नि</p> <p>ख ऽ ऽ ऽ •</p>
<p>x</p> <p>पधमप - - -</p> <p>वा • • • ऽ ऽ ऽ</p>	<p>०</p> <p>प ग - -</p> <p>• • ऽ ऽ</p>	<p>ग म रि - -</p> <p>• • • ऽ</p>	<p>५</p> <p>ग म</p> <p>रि ग म - ध प</p> <p>• • • ऽ • दि</p>	<p>म</p> <p>खा</p>	<p>म प ग - -</p> <p>• • • ऽ ऽ</p>
<p>०</p> <p>ग म रि - - ग</p> <p>• • • ऽ ऽ •</p>	<p>९</p> <p>सारिनि सा - - -</p> <p>ये • • • ऽ ऽ ऽ</p>			<p>११</p>	

ख्याल—विलम्बित एकताल

गीत

स्थापी—येरा भब गूँद लायेरी साजनिपा मोनों बने के साँस सेरा (सेहरा) ।

अन्तरा—लागो लागन सुखताम सखोंम की वन बनी संग ब.यो येरा (नेहरा) ॥

स्थापी

X					
०		९		११	
		प रि - ग -	म रि रिग मध प	- मग म रि	- सानि रि सा
		ये ५ ५ ५	• • • • • री	५ अ • • ब	५ गूँ • • द
X				५	
५			सा धु	नि धु - प -	सा प धु - स
सा	-		• •	• • ५ ५ ५	यो • री ५
ला	५				•
०		९		११	
सा	सा सारि - - - -	सा	निसा - - - -	सा	ग रि म म मग
मा	हा नि • ५ ५ ५ ५	या	• • ५ ५ ५	नो	सो • • ब •
X				५	
ग	पप - - - -	पनपनिसा - - - -	निसा - - - -	सा ब - - नि	ध प - -
ने	• • ५ ५ ५	के • • • • ५ ५ ५	• • ५ ५ ५	मी • ५ ५ •	स • ५ ५
०		९		११	
पधपप - म -	पग - मरि -	म रि ग - -	म रि रिग मध प	- मग म रि	- सानि रि सा
से • • • ५ रा ५	• • ५ • • ५	ये • ५ ५	• • • • • री	५ अ • • ब	५ गूँ • • द

अन्तरा

X

०

५

९

११

सां
प
साप
सां
गोसां सां
ल ग- सां
ऽ न

X

०

५

९

११

सां गि' - - - -
सु • • ऽ ऽ ऽ ऽसां
लगं रि' गं-मे रि' गं-
सा • ऽ • • ऽगं पं गं मे - रि' -
• • • • ऽ • ऽसां
ननिसां - - - निसां - रि'
• • ऽ ऽ • • ऽ ऽ सु

०

९

११

सां
लीसां - थ - नि
म ऽ • ऽ •थ प
की •मप - प थ
• • ऽ व नरि'
यसां
नी

X

०

५

९

११

रि'
संसां
गसां रि' सां सां -
सा • • • ऽसां - थ - नि
• ऽ • ऽ •थ प
गो •पय - - -
• • ऽ ऽ ऽ

०

९

११

पथमप म
ने • • • यपय - मरि -
• • ऽ • •य रि ग - -
ये • ऽ ऽरि रिग मथ प
• • • • री- मय म रि
ऽ थ • • व- सां रि थ
ऽ गूं • • द

५	०							१२							
प	निसां	धन्वि	प	म	ग	म	रि	सा	गरि	ग	म	प	-	नि	नि
वे०	••	र०	ल	ई	•	•	•	रं	••	क	त	दं	ऽ	प	न
शां	रि'	सां	सां	न्वि	प	म	रि	ग							
घ	ट	जी	गी०	•	ल	म	री								

तानं

१)	रिग	मप	गम	रिस्ता	निस्ता	म	रि	ग	म	न्वि	ध	प	रि	ग	म-घ	प
२)	रिग	रिग	मप	गम	रिस्ता	निस्ता	॥	॥	॥	॥	॥	॥	॥	॥	॥	॥
३)	रिग	मप	गम	रिस्ता	निस्ता	॥	॥	॥	॥	॥	॥	॥	॥	॥	॥	॥
४)	रिग	मप	—	गम	रिस्ता	निस्ता	॥	॥	॥	॥	॥	॥	॥	॥	॥	॥
५)	रिग	रि, ग	मप	रिग	मप	गम	रिस्ता	निस्ता	॥	॥	॥	॥	॥	॥	॥	॥
६)	रिग	रि, ग	गप	मप	पप	गम	रिस्ता	निस्ता	॥	॥	॥	॥	॥	॥	॥	॥
७)	प	—	—	गम	पप	म	रिस्ता	निस्ता	॥	॥	॥	॥	॥	॥	॥	॥
८)	सासा	सा, प	पप	रिग	मप	मप	गम	रिस्ता	॥	॥	॥	॥	॥	॥	॥	॥

राग कामोद

आरोहायरोह—सा म—^{रि} प, म^{नि}पप सां, सां ध - प, पवमप - मग गम - सारि - सा ।

जाति—बक्र औड्य - पाडव या बक्र प।डव-पाटव ।

मह—पट्ज । आलसि में श्रपम ।

अंश—पूर्वांग में श्रपम उत्तरांग में पंचम ।

न्यास—पंचम ।

रागशाची स्वर-संगति—^{म रि} रि प ।

विन्यास—पट्ज ।

मुख्य अंग—सा, म^{रि} रि प । गमप गम सारि - सा ।

समय—रात्रि के प्रथम याम में कल्याण, विहाग, हमीर आदि के बाद और केदार के पूर्व ।

प्रकृति—कुछ गंभीर, कुछ तरल ।

विशेष विवरण

कामोद एक अच्छा खासा मधुर राग है । इसमें दो मध्यम लगते हैं । केदार में 'सा - म' इन दो स्वरो की रंगति और इसमें ^म 'रि - प' की संगति मुख्यतः रागशाची है । केदार में 'सा - म' करते ही जैसे उसकी छाया खड़ी होती है, वैसे ही कामोद में 'रि - प' करते ही उसकी मूर्ति खड़ी हो जाती है । इसका स्वर-रूप निम्नोक्त है :—

म रि म रि नि प ग म
सा, रि प, पवमप - रि प, धमप - सां, ध - प, पवमप - गमप ग म, सा - रि - सा ।

इस राग में श्रपम का उच्चार करते समय शुद्ध भ्रमर की दूना ध्वनिप्रकृति है । वह श्रपम मध्यम से मीठ लेनर उच्चरित होगा । साथ ही अन्य स्वरों के उच्चार भी, जहाँ तक हो सके, वगैर तोड़े, मीठ से ही किये जाएँ, तो बहुत अच्छा । बीन या सितार जैसे पायों में एक ही पट्टे पर तार को गींच कर दूसरे स्वर पर पहुँचने हैं अथवा सारंगी जैसे पायों पर, जिना उँगली ठठाये, बसीट का एक स्वर से दूसरे स्वर पर जाने हैं, उसी प्रकार इस राग में मध्यम से श्रपम, श्रपम से पंचम, पंचम से तार पट्ज इत्यादि स्वर मीठ से ही छेने चाहिये । कुछ तरल प्रकृति के और द्रुत गति के दो राग हैं,

X

५

०

१३

१८) रिगम् प - प गमरि सानिस्ता, पसांसां रि - रि सांरि नि सांषप, रि गंम प - प गंमरि सानिस्ता, पसांसां रि - रि सांरि नि सांषप
 रिगम् प - प गमरि सानिस्ता, सांरि नि सांषप गमरि सानिस्ता, गग रीमो • री दुर का ई सांरि नि सांषप
 गमरि सानिस्ता, गग रीमो • री दुर का ई सांरि नि सांषप गमरि सानिस्ता, गग रीमो • री दुर

१९) रिगम् प, रिगम् प, गमरि सानिस्ता, पसांसां रि, पसांसां रि नि सांषप, रि गंम प, रि गं मं, गंमरि सां, पसांसां रि, पसांसां रि नि सांषप,
 रिगम् प, रिगम् प, गमरि सानिस्ता, रिगम् प, पसांसां सांरि, रि गंमप, गंमरि सां, सांसां षप ग मरि सा, गग रीमो • री दुर
 का दुर का भरी गग रीमो • री दुर का दुर का, भरी गग रीमो • री दुर

२०) सासासा पपप गमरि सानिस्ता, पपप सांसांसां नि सांष पपप, सांसांसां पपप गंमरि सानिस्ता, पपप सांसांसां नि सांष पपप,
 सासासा पपप गमरि सानिस्ता, सासासा पपप सांसांसां पपप गंमरि सानिस्ता षप ग मरि सा, गग रीमो • री दुर
 का ओठै • छ, भरी गग रीमो • री दुर का ओठै • छ, भरी गग रीमो • री दुर

२०) सांरि सा रि, रिग रिग, ग मगम, मयम प, पप मप, गमरि सा, सांरि नि सा, पप मप, सांरि नि सा, पप मप, सांरि नि सा, रि सांसां रि नि सांसां,
 पपम प, गम रि सा, सांरि नि सा, सा प सा प गंमरि सां, सांसां षप, ग मरि सा गग रीमो • री दुर
 का सा ग
 का ओ • भरी गग रीमो • री दुर का, सा ग
 का ओ • भरी गग रीमो • री दुर

राग कामाद

भारोहावरोह—सा म—^{रि} प, ^{नि} ग, ग^३प सां, सां घ—प, पघमप—म गम—सारि—सा।

जाति—वक्र ओढ़। - पाठ्य या वक्र पाठक-पाठ्य।

मह—पट्ज। आत्मि में श्रपम।

अंश—पूर्वांग में कथम उत्तरांग में पंचम।

न्यास—पंचम।

रागवाची रवर-संगति—^{म रि} रि प।

विन्यास—पट्ज।

मुख्य अंग—सा, म^{रि} रि प। गम गम पारि—सा।

समाय—रात्रि के प्रथम याम में कदवाण, बिहाग, हमीर आदि के बाद और केदार के पूर्व।

प्रकृति—कुछ गंभीर, कुछ तरल।

विशेष विवरण

कामोद एक मध्य सात गतुर राग है। इसमें दो मध्यम लगते हैं। चेंदर में 'सा—म' इन दो स्वरों की रंगति और इसमें 'रि—प' की संगति मुख्यतः रागवाची है। केदार में 'सा—म' करते ही जैसे उसकी छाया पड़ी होती है, वैसे ही कामोद में 'रि—प' कहते ही उसकी मूर्ति खड़ी हो जाती है। इसका स्वर-रूप निम्नोक्त है :—

म रि म रि नि प ग म
सा, रि प, पघमप—रि प, घमप—सां, घ—प, पघमप—गम ग म, सा—रि—सा।

इस राग में श्रपम का उच्चार करते समय शुद्ध मध्यम को सूत्र आवश्यक है। वह श्रपम मध्यम से मीड लेकर उच्चरित होगा। साथ ही अन्य स्वरों के उच्चार भी, जहाँ तक हो सके, भीतर लोडे, मीड ने ही किये जाएँ, तो बहुत अच्छा। त्रीन या सितार जैसे वाद्यों में एक ही पट्टे पर तार को मींच कर दूसरे स्वर पर पहुँचने हैं अथवा सारंगी जैसे वाद्यों पर, बिना उँगली लड़ाये, घसीट कर एक स्वर से दूसरे स्वर पर जाते हैं, उसी प्रकार इस राग में मध्यम से श्रपम, श्रपम से पंचम, पंचम से तार पट्ज इत्यादि स्वर मीड से ही लेने चाहिये। कुछ तरल प्रकृति के और द्रुत गति के जो राग हैं,

अपज्ञा हैं। कुछ लोग, विशेषतः भातखण्डे प्रगाली के लोग, इसमें कोमल निपाद का प्रयोग करते देखे गए हैं। हमारी राय में यह गुणीजन भान्य नहीं है, निरान्त गऊ है, प्रचार के विरुद्ध है और गायत्री-परंपरा के प्रतिकूल है। इसलिये कोमल निपाद का प्रयोग भूल से भी न करें।

सामान्य प्रचार में केदार के बाद यानी रात्रि के प्रथम याम के अंत में यह राग गाया जाता है। किन्तु हमारी राय में वल्गण, मिठाग, हमीर जिनमें गांधार निपाद और भैरव बल पाते हैं, इन रागों के बाद और केदार, जिसमें गान्धार का प्रायः समूचा स्था और शुद्ध मध्यम का बहुल्य है, उसके पूर्ण इसे गाना चाहिये। पट्ट मध्यम का संयोग होते ही गान्धीय खड़ा होता है और यह गान्धीय बजती हुई निरा फों सूचित करता है। यों-यों रात बढ़ती जाएगी, यों-यों ऋतुभ पंचम भल्य होते जाएंगे और अंत में तिरोहित हो जाएंगे और गान्धार, भैरव निपाद अरुनी तीप्ता को त्याग कर कोमल बनते जाएंगे एवं रात्रि के शान्त गान्धीय शास्त्रावरण की निर्दिष्ट करने के लिये शुद्धमध्यम, 'सा-म' की स्वर संगति में अथवा मुक्त मध्यम के रूप में बल पाता जाएगा। यह एक प्राकृतिक धर्म मान्य देता है। संभवतः नैसर्गिक नियमों को देखकर ही महापुरुषों ने रागों के क्रम-विकास की म.दि बांधी हो और तदनुसार समय का क्रम नियत किया हो, ऐसा अनुमान होता है।

रि - प स्वर-संगति, तार सप्तक की ओर छकाव—इन बातों से इसमें कुछ तरलता प्रतीत होती है और स्वरों के उच्चारण भी इससे होने के कारण कुछ गाम्भीर्य भी इसमें दिखाई देता है। इसमें श्यामवल्गण की तरलता नहीं है, हमीर की उदात्तता नहीं है और केदार की गंभीरता नहीं है। फिर भी यह चंचल या उच्छृंखल नहीं है, ऐसा अनुमान होता है।

मुक्त आलाप

मरु, पृथुप सा - सारिनिशा रि - प - मृप, ग मपगम - सा रि - सा ।

(२) रिक्तानि सा रि - प - म्, ध्रुवम् प सा, रिक्तानि सा रि - प - म्, सारित्ति सा ध्रु - प - प -

म रि प - म्, प ध्व सा - सानिरि सा रि - प - म्, प ध्व सा - सानिरि सा रि - प - म्,

पुनः प्रपुनः सानिः रि प मृ, पमृ - ग - मगम रि - सा ।

(३) रि-सि-सा^म नि-ष - मृष, मरि-मस्त^म रि - ष - मृष, रि-नि-सि-सा^म रि - ष - मृष, ध्रुवपमु-प् सा-

रि-^मप-मुप, पमउ ग-^पसा-रि-सा।

(४) सा सा नि रि रि सा रि, पु पु मु सा सा नि रि रि सा रि
 (४) रि र सा - सा - म म रि - रि - प - मु पु, ध - ध पु - पु - रि रि सा - सा - म म रि - रि - प - मु पु,

धृ-धृ-रि-रि-सा-म-म-रि-प-प-पु, मु-धृ-धृ-पु-पु-रि-रि-सा-साम-मरि-प-प-पु, मु-धृ-धृ-पु-रि-रि-सा-

सामरि प-मपु, धधपमु, सा-रिरिखानि सा रि भमरिखारि प-मपु, धधपमु-ग-मपमगम-रि-सा ।

(५) रि=रि=सा-सा-म रि-पु-पु-पु-पु-सा म रि म सा म रिप-मुप, बधपमुप

ग - म सा रि - ला ।

(६) सानि - रिखा रि, रिखा - रिनि - रिखा - रि, वप - सानि - रिखा रि, वप - सानि - रिखा - रि,

सारिखा - निखा रि - वपवमपु सा - सारिखानिखा रि, पु सा रि प - मपु, गमपम सा - रि - सा ।

(७) रिखा - मरि प - मपु, रिनि - सा मरि प - मपु, रिखा मरि प - मपु, वप सानि रिखा

मरि प - मपु, सारि साम रि प - मपु, मपमप ग - म सा रि - सा ।

(८) रिखा मरि प - मपु, सानि रिखा मरि प - मपु, वप सानि रिखा मरि

रि सा सा सा रि म म पु सा सा सा रि
प - मपु, मरि मसा मरि प - मपु, वप सानि रिखा मरि मसा मरि प - मपु, वपमप गमप गम -
सा रि - सा ।

(९) रि प थ - प - मपु, सा रि प थ - प - मपु, पु सा रि प थ - प - मपु, पु - पु -

सा सा पु म रि सा सा सा
मपु - प - प - मपु, पु पु सा रि प थ - प - मपु, सारि = रिप = पथ - प - मपु, वसा = सारि = रिप = पथ -
प - मपु, वपमपु - म - मपम - सा - रि - सा ।

(१०) सा रि सा पु सा सा
सा, मरि पम प - प - मपु, वम - वप सा - मरि पम थ - प - मपु, रि - रिखा -

रि रि सा
म - मरि - प - पम - थ - प - मपु, पु - वप - सा - सानि - रि - रिखा - म - मरि - प - पम - थ - प -
मपु, वप सानि रिखा - सानि रिखा मरि - मरि पम सा - प - प - मपु, वम - ग -
मपम - रि - सारि - सा ।

(११) रि-रि-सा-नि-सा म रि-म-म-रि-सा-रि रि प-प-ध-प-मृष सां ध-प-मृष, मरि-मसा-मरि-पम् ध-प-मृष,

ध-वम्-प-ग-मरि-मसा-मरि-पम्-ध-ध-प-प-मुपु, रि-रि-सा ममरि-वपम्-ध-ध-ध-ध-प-प-मुपु, ध-ध-पु
तासानि रि-रि-सा ममरि-वपम्-ध-ध-ध-ध-प-प-मुपु, रि-रि-सा-सा-म म-रि-रि-प-प-प-मू-मू-
ध-ध-प-प-प-ध-प-प-मुपु, प-ध-मू-ग-मरि-सा रि-सा ।

(१२) सारि^पनिता प^पचप सा - निता, प^पचप सा - निता, मरि^प-प^पचप सा - निता, रिता-मरि^प-
प^पचप सा - निता, सा रि - रि प - प सा - निता, सामरि^प - रिप^पचप - प सा - निता,
रितासा मरि^परि प^पचप सा - निता, रिता-मरि^प प - मरि^प-प^पचप सा - निता, सा=रिता
सा=मरि^प रि=प^पचप सा - निता, पु^पचप सा - रितामरि^प प - प^पचप सा - निता, सारि^पनिता च -
प - प^पचप ग - म रि - सा ।

(१३) सा रि प - रि प ध - प सा रि - सा - निता, ध - मृ - सा - निता, ध - ध - प - ध
 सा सा नि रि रि सा सा प प मृ
 सा - निता, रि - रि - सा - सा म - म - रि - रि ध - ध - प - प सा - निता, रि नि सा ध मृ सा - निता,
 रि सा - म रि - प - म रि - प मृ - ध - प मृ - ध - सा - निता, रि सा सा - म रि रि - प - म रि रि - प मृ - ध -
 ध मृ - ध प - सा - निता, रि रि सा नि सा म म रि सा रि ध ध प मृ सा - निता, रि सा सा - म रि रि - म रि रि - प मृ -
 प मृ - ध प - सा - निता, सा रि निता - ध - प - प - मृ, प ध मृ - रि प - मृ, म य - सा रि - सा ।

राग कामोद

ख्याल—विलाम्बित एकताल

गाँत

स्यायी—हूँ तो अनमन छाँड़िये निम दिन प्रेम निवा को संग ।

अंतरा—विधवा सोपे बहोँ मोंगत हूँ मेरे प्यारे को कोत्रिये एक हो संग ॥

स्यायी

X		०		५	
			म रि हूँ	प तो	१२ ध मू प अ न
					१३ सा मे
X	म प छाँ	०	म री टि	सा मे	५ सा मे
	मू --- •• ५ ५ ५	पधमप --- •••• ५ ५ ५			निसा --- •• ५ ५ ५
०	सा पु नि	१	म रि रि	सा न	११ म रि प मे •
	पु सा स				- मू ५ ••
X	प पसा म	०	पधमप या	प ग	५ सा ममम को
	--- •• ५ ५	पधमप --- या ••• ५ ५ ५			म रि सा • धं
०	सामरि ••• ५ •••	१	निसा •• ५ ५	सा रि सा ममरिप तो	१२ ध मू प अ न
	--- •• ५ •••		सा रि सा ममरिप तो		सा - ध - प ५ म ५ न

अंतरा

<p>×</p> <p>०</p>	<p>०</p>	<p>१</p> <p>सां पप निष</p>	<p>११</p> <p>प सां ना</p>	<p>११</p> <p>सां बो</p>	<p>- नितां ५ • •</p>
<p>×</p> <p>सां प</p>	<p>०</p> <p>नितां - सां - • • ५ य ५</p>	<p>१</p> <p>निष -- ही • ५ ५</p>	<p>६</p> <p>नि सां रि' ध नि सां रि' मां • • •</p>	<p>६</p> <p>प नि सां - रि' का ५ ५ ग ५ ५ • त</p>	<p>तां ध हूँ</p>
<p>०</p> <p>पप --- • • ५ ५ ५</p>	<p>१</p> <p>म रि गे</p>	<p>११</p> <p>रि प - पपप ५ प्या • रे</p>	<p>११</p> <p>म रि को -</p>	<p>सा -- सा • ५ ५ की</p>	
<p>×</p> <p>सां रि' बि</p>	<p>०</p> <p>सां वे</p>	<p>१</p> <p>प सां रि' नितां --- ए • • • ५ ५ ५</p>	<p>६</p> <p>सां प प क ही</p>	<p>६</p> <p>प ग अं</p>	<p>सा ममम रि • • • • •</p>
<p>०</p> <p>नि सा - साम रि - • ५ • • • ५ ५</p>	<p>१</p> <p>सा ग</p>	<p>११</p> <p>नितां -- सा • • ५ ५ हूँ</p>	<p>११</p> <p>सा रि सा म म रि रि प --- तो • • • • ५ ५ ५</p>	<p>११</p> <p>प म प ज न</p>	<p>सां - प - प ५ ग ५ न</p>

राग कामोद

छोटा ख्याल

ताल - त्रिताल

गीत

स्थायी—जाने न दूँगी रो माई खवने बसम को
नैनन में कर राखूँ पलकन मूर मूर कर ।

अंतरा—जब आँखें लाल हो भाप हो मोरे मंदर
छेई बलेषा रुम भुम कर ॥

स्थायी

×	६	०	१३	
			प म प मूर धप	
			जा ने न मूर ००	
सा	म	रि	- ग सा-रि म रि प प - सा ध नि प प म प मूर धप	
गी	०	५ ० री ५ ०	सा ० ६ ५ मा ० ६ जा ने न मूर ००	
सा	म	रि	- ग सा-रि म रि प प - ग म रि सा सा-नि रि सा -	
गी	०	५ ० री ५ ०	मा ० ६ ५ अ प मे व ल ५ ० ल को ॥	
नि	ध	नि ध नि ध सा - सा सा रि - सा - सा सा सा सा		
ने	०	न न न मँ ५ क र रा ५ मूर ५ प छ क न		
गरि-रि-	-	सा गरि-रि-	- सा - सा म रि प -	
मूर ० ५	५	६ मूर ० ५ ५	५ ५ क र ० ५	

अंतरा ।

x	५						१३								
							सां	प	व	-	प	सां	-	सां	-
							ज	व	आ	५	वै	५	मे	५	५
सां	-	सां	सां	सां-मं	गं-मं	रि'	सां	सां	व	-	प	-मं	वप-	रि	म
ला	५	ल	ही	आ५०	०५०	प	ही	मो	०	५	रे	५०	मं०५५	द	०
सा	-	-	सांमं	गंमं	रि'	सां	रि'	सां	-	-	-	नि	व	नि	सां
र	५	५	ले०	००	हों	०	व	कै	५	५	५	यों	०	०	०
रि'सांसां-	-	व	पमम-	-	रि	-ग	सा	म	रि	व	-				
रु००५	५	म	रु००५	५	म	५०	क	र	०	५					

राग कामोद

रूपताल

गीत

स्यायी—गोरे बदन पर स्याम छिडोना ।

खिलक साल खीर गूदना ॥

अन्तरा—गोरे-गोरे कर नामें हरी-हरी पुरियाँ ।

पाछे गजरा खीर फूदना ॥

स्याधी

५	३	०	८						
म	—	रि	—	प	प	प	ध	प	प
रि	८	प	८	म	द	म	प	•	र
गो	प	सां सां धनि	सां	सां ध	ध	प-धप	पग	म	रि
म	•	म०	•	दि	ढो	• ८ ••	ना०	•	•
इया	रि	ध	प	प	म	रि	म	सा	सा
म	प	मू	•	ग	•	ल	औ	•	र
रि	ल	क	•	भा	•	ल	औ	•	र
ति	रि	मू	प	प	सां	म	म	रि	सा
म	प	ध	प	सां	ग	म	सा	रि	सा
रि	•	•	द	•	ना	•	मा	•	ई
मू	•	•	द	•	ना	•	मा	•	ई

अन्तरा

प	प	सां	—	सां	सां	सां	सां	—	सां
गो	रे	गो	८	रे	क	जा	८	मं	मं

X	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
2	2	4	6	8	10	12	14	16	18	20
3	3	6	9	12	15	18	21	24	27	30
4	4	8	12	16	20	24	28	32	36	40
5	5	10	15	20	25	30	35	40	45	50
6	6	12	18	24	30	36	42	48	54	60
7	7	14	21	28	35	42	49	56	63	70
8	8	16	24	32	40	48	56	64	72	80
9	9	18	27	36	45	54	63	72	81	90
10	10	20	30	40	50	60	70	80	90	100

राग मल्हार

आरोहावरोह—सा रि - रि प, म पं नि - नि सां, नि म प, मनिम गूँ पमम रि - सा, नि -

ध
नि सा ।

जाति—यक पाण्डव - पाण्डव ।

मह—शुभा ।

अंश—पंचम ।

न्यास—पंचम ।

अपन्यास—श्रृपम ।

विन्यास—पञ्च ।

मुख्य अंग—सा, रि—^{रि}भ^भय, नि—^मनि^मसां, गू^ममम—रि—सा ।


समय—वर्षा-ऋतु में चौबीस घंटे ।

प्रकृति—मध्य गम्भीर ।

विशेष विवरण

मलहार एक अतीव प्रसिद्ध राग है। कियदन्तियों ने इसे खूब प्रसिद्धि दी है। प्रचार में जो मलहार गाया जाता है, उसे आलकल सप्त कोई मियाँमलहार के नाम से पहचानते हैं और उसका संबंध तानसेन मियाँ से जोड़ा जाता है। पुराने राग-वर्गीकरण में जो मुख्य छः राग माने जाते हैं, उनमें जो मेघ राग के नाम से प्रसिद्ध है, उसी में कुछ हेर-फेर, स्वरों का लगाव-बद्धाव करके मियाँ मलहार को प्रचलित किया गया होगा, ऐसा अनुमान किसी-किसी ने किया है। कई गुणिजनों को यह भी कहते सुना है कि मलहार अंग में दरबारी का अंग मिल कर मियाँ मलहार बनाई गई है। किसी-किसी ने यह भी कल्पना की है कि मेघ के कोमल निपाद के अतिरिक्त उसमें शुद्ध निपाद और शैवत का अल्प उपयोग करने से मलहार होता है और उसी मलहार के पूर्वार्ग में कोमल गान्धार का प्रयोग करके मियाँ मलहार बनाया गया है। अलक्षता

म

गमरिसा' यह दरबारी का अंग सीवा न लेकर गूँ  पुमम - रि, यों विशेष अंग से लिया जाता है।

सूत्र मान से इसमें कोमल गान्धार लगता है और दो निपाद का प्रयोग होता है। कुछ लोगों का कहना है कि इसका गान्धार दरबारी के गान्धार से मिलता है और ऐसे गायक सुने गए हैं जो मल्हार के पूर्वांग में दरबारी के दंग से गान्धार लगाते हैं। परन्तु परंपराप्राप्त हमारी राग इससे भिन्न है। हमारी परंपरा में इसका गान्धार न कोमल है और न शुद्ध है। मध्यम से आन्दोलन लेते हुए जब इसके गान्धार का उच्चार किया जाए तब ध्यान रहे कि वह दरबारी के गान्धार से कुछ ऊँचा रहे। दरबारी से इस राग को भिन्न रखने के लिये गान्धार के आन्दोलन की और उच्चार की यह क्रिया हमारी परंपरा में अनिवार्य मानी जाती है। यह गान्धार खड़ेस भुक्तियों की सामान्य व्यवस्था में अपवाद-रूपा है और यह गुरुमुख से ही कंडगत किया जा सकता है। साह ही, गान्धार को आन्दोलन देने के बाद कभी भी 'मरिसा' न कहे, अपितु 'पमम - रि - सा' ही कहें, जिससे कान्हाड़ा के आभास से बचते हुए राग की द्वादि कृपम रख सकेंगे।


कोमल निपाद के साथ ही शुद्ध या शीघ्र निपाद का प्रयोग इस राग में आवश्यक माना गया है। नि - नि सा^ध करते समय 'जिननी अल्प मात्रा में धैर्य का दर्जा होगा, उतना ही धैर्य का प्रयोग वहाँ वांछनीय है। मल्हार और बहार दोनों ही में जब 'नि ध नि सा' किया जाता है, तब कोमल निपाद का उच्चार दीर्घ तो होता ही है और इसी से पुस्तकी गायकों से, सहजता न समझने के कारण, मल्हार में बहार अंग का अधिभाष हो जाता है। इससे बचने के लिये दोनों की नीचे लिखी स्थूल क्रियाएँ ध्यान में रखी जाएँ।

मल्हार में 'मपनि - नि सा' यों 'मप' से ही आरंभ किया जाय और बहार में 'मप-गम नि - प नि सा' या 'गमनि-चनिसा' यों किया जाय। मल्हार में बहार की भाँति धैर्य का स्पष्ट प्रयोग न हो जाय इसलिये 'नि - निसा' की करना चाहिए जिससे जितनी अल्प मात्रा में धैर्य वांछनीय है, वह अपने आप लग जाएगी और राग की द्वादि-वर्णा रख सकेंगी।

गान्धार और निपाद की ऊपर लिखी दोनों क्रियाएँ कृपम गुरुमुख से ही सीख लें और अन्त्यस से अपना लें। अब मल्हार की 'रिप' संगति का प्रयोग समझ लें। मल्हार और कामोद इन दोनों रागों में यह स्वर-संगति ली जाती है किन्तु दोनों में इसे लेने का दंग विरुद्ध भिन्न है। जब मल्हार अंग से जाएँगे तब 'सा, रि - म प' यों दीर्घ कृपम से

मध्यम को शुरू कर पुनः मीड से हमें श्रृंगम से पंचम तक जाना होगा। और कामोद में सा - रि प, यों मध्यम से श्रृंगम तक मीड से आना होगा और फिर पंचम का उच्चार करना होगा। यह क्रिया भी गुरुमुख से ही सिख होगी।

मन्द्र मध्य की विरामित आत्मपंचारी में यह राग गंभीर प्रकृति धारण करता है और तार सप्तक के स्वरों को लेते हुए मध्य सप्तक के दोनों निपाद का भिन्न-भिन्न विधान इस राग को कुछ तरह प्रकृति का भी निर्दिष्ट करता है। सामान्यरूप से यह मध्यम प्रकृति का राग है और मीसमी होने से वर्षा ऋतु में बँनीसां चंदे गाया जाता है। इसके प्रायः सभी पदों में वर्षा ऋतु का वर्णन मिलता है।

इस राग में सारंग का अंग काफ़ी मात्रा में दिखाई देता है और विशेषतः तानक्रिया में यह अधिक स्पष्ट होता है। ऋषभ-पंचम की संगति, 'रि नि ता' या दो निषाद का लक्षण और 'प, ग् ग्  पमम - रि' ये दो स्वरक्रियाएँ रागवाची हैं और राग को पूर्णतया अभिव्यक्त करती हैं। धैर्य की मात्रा अत्यल्प है। तानक्रिया के समय 'मपचनिता' करते हुए सदा ही 'मपचनिता' या 'मपचनिता'रि'निता' यों हो जाता है और द्रुत गति के कारण धैर्य का वैसा प्रयोग सर्वोप नहीं माना जाता, अतिलु गुणियों ने इसे माध्य माना है।

(१) सा - सारिणिषा नि^{पु} नि - सा, सा - निषा नि^{पु}, नि^{पु} - निषानि^{पु}, नि^{पु} - नि - रिषा नि^{पु} -

^ध नि सा । ^{सा} नि-रिमा नि- - , ^ध नि सा ^ध नि-रिमा नि- - , ^ध नि ^ध निरिमा नि- - , ^ध नि ^ध निरिमा नि- - ,
^{सा} नि-रि-रिमा नि- - , ^ध नि सा ^{नि} सा ^ध नि ^ध नि ^ध नि सा । सा - नि-म-प
^ध नि ^ध नि मा, ^ध नि ^ध नि ^ध नि सा, ^ध नि ^ध नि ^ध नि सा, ^ध नि ^ध नि ^ध नि सा, ^ध नि ^ध नि ^ध नि सा ।
^{नि} म-प नि ^ध नि-सा नि सा ।

(३) सा-सारि, नि-निषा - ण-णारि, प-पुनि - नि-निषा - ख-खारि, म-मुप - प-पुनि -

^प नि-^धनिसा - सा^{नि}सारि, मप=मु पनि=पु नि=नि सा^धरि=म रिख सा^{नि}नि सा ।

(४) सा - नि - सारि - म - ग - पमम - रि, रिता नि सारि ग - पमम - रि, नि - निता - सा - सारि -

म - ग - पमम - रि, प - पुनि - नि - निता - सा - सारि - ग - पमम - रि, म - मप - प - पुनि - नि - निता -

सा - सारि - म - ग - पमम - रि, म - पु - पुनि - निता - सारि - ग - पमम - रि, मप - पुनि - निता - सारि

म - ग - पमम - रि, रि - रिता - नि - नि - सा ।

(५) सा रि = म - रि - निम - ग - पमम - रि, रि रिता - सारि - निम - ग - पमम - रि,

सा रि रि - म - निम - ग - पमम - रि, रिता सारि - प पु नि - निता रि प - निम - ग -

पमम - रि, सारि - ताम - रिप - निम - ग - पमम - रि, पुनि - पुनि - सारि - ताम - रिप - निम - ग -

म - म - पमम - रि, सारि - नि - प, म पु नि - नि - सा ।

(६) रि सा - रि = म - प मर, सा रि सारि = म प - मर, पु नि - निता सारि सा - रि = म प - मर,

मप - पुनि - निता सारि - सा रि = म प - मर, मप - पुनि - पुनि - निता = सारि - सा रि = म प मर, निम -

म - म - पमम - रि - सारि - नि - पु नि - नि - सा ।

(७) निता सारि मरि सारि प - मर, निता रिम - सारि - निता रि - म प - मर, पु नि - मप -

सारि निता - रिम सारि - प - मर, पु नि नि मप सारि निता रिम सारि प - मर, मप - पुनि - सारि - निता रि -

- म प - मर, मरि सारि - ग - पमम - रि - म रि सारि - नि - सा ।

[illegible]

[illegible]

अंतरा

X

प म	---	ध ध	ध	निसा--	निसा-सा-	सा	निसा--
म प	---	नि नि	नि-नि	निसा--	निसा-सा-	रिनि-सा-	निसा--
हु ख	५ ५ ५ ५	रि •	• ५ ५	दू • ५ ५	• ५ ५ ५	की • ५ •	जै • ५ ५ ५

•

ध ध	ध	सा	सासा--	प सा नि	सा नि	सा	म
नि नि	नि-नि	सा	सासा--	सा नि	सा नि	सा	प नि
सु प	• ५ ५	•	हो • ५ ५ ५	स • ५ ५	को • • •	• ५ ५ अ	दा •

X

सानिनि-प-	गप-प-	रि प म	म म	ग सा	सा	सा
••• ५ ५ ५	• ५ ५ ५	पपपप	गू गू	मपमम रि सा	रि	प प प-
••• ५ ५ ५	• ५ ५ ५	५ नि • न •	ति •	••• कर	र	र हे ५ ५

•

नि-सानिनि-ध	प ध	रि प म	म म	रि गू सा	सा	नि म
मप नि नि सा-	मप नि नि सा-	पप पप	गू गू	मप मम रि-	सा	सासा रि गू पम रि
• ५ • • ५ ५	हो • • ५ ५	५ ५ क • र •	ता •	• • • ५	र	क • • • • री ५ म • ५ ५ ना ५

[illegible]

अंतरा

×	५						०	१३							
म	म	रि	प	प	प	नि	प	नि	-	सां	सां	सां	सां	सां	-
न	म	क	ख	म	क	च	म	के	ऽ	ज	•	ग	न	वा	ऽ
ध	ध	ध	ध	नि	नि	नि	सां	सां	प	नि	सां	सां	ध	नि	प
ऽ	दम	क	ट	म	क	र	म	के	•	वा	•	मि	नि	या	ऽ
म	प	नि	सां	नि	प	म	प	म	ग	म	प	म	म	म	म
म	न	भा•	•	य	न	ग	र	ल	•	ग	न	आ	यो	प्रि	क
सा	म	रि	प	-	प	सां	सांनि	सां	ध	नि	प	म	म	म	म
	•	न	ता	ऽ	न	धि	क•	वि	लै	•	ये	धि	ट	कि	ट
म	ग	-	रिण	रि	रि	ता	-								
धा	•	ऽ	धिट	क्रि	ट	धा	ऽ								

तानें

४	५	६	७	८	९	१०	११	१२	१३	१४	१५	१६	१७	१८	१९	२०
१)					मम	रिखा	निखा	उ	मैं	ढ	धु	मैं	ढ	घ	न	
२)				मग्	मम	रिखा	निखा	२२	२२	२२	२२	२२	२२	२२	२२	२२
३)			मग्	ग, म	गग्	मम	रिखा	२२	२२	२२	२२	२२	२२	२२	२२	२२
४)	सासा	सा, रि	रि, रि	नि, नि	नि, नि	नि, नि	सा, रि	निखा	२२	२२	२२	२२	२२	२२	२२	२२
५)	रि, रि	रि, नि	नि, नि	नि, नि	नि, रि	रि, रि	सा, रि	निखा	२२	२२	२२	२२	२२	२२	२२	२२
६)	मम	म, प	प, प	नि, नि	नि, नि	नि, नि	सा, रि	निखा	२२	२२	२२	२२	२२	२२	२२	२२
७)	सासा	सा, रि	रि, रि	प, प	म, ग	म, ग	मम	रिखा	२२	२२	२२	२२	२२	२२	२२	२२
८)	सासा	सा, रि	रि, रि	म, रि	रि, प	प, प	गग्	रिखा	२२	२२	२२	२२	२२	२२	२२	२२
९)	मग्	नि, ध	नि, नि	रि, रि	नि, नि	प, प	गग्	रिखा	२२	२२	२२	२२	२२	२२	२२	२२

x

५

०

१३

१०) रानि	नि, रि	सासा,	मरि	प -	- प	गूम	रिसा	॥	॥	॥	॥	॥	॥	॥	॥
११) नि, प	ध, सा	निनि,	रिसा	सा, म	रि, रि,	पम	म, ध	पप	गूम	रिसा	निसा	उमँ	ड घु	मँड	पन
१२) रिसा	सा, म	रि, रि,	पम	म, ध	पप	नि धनि	सां	उ	मँ	ड	घु	मँ	ड	घ	न
१३) सागा	रि, रि	पप	नि, नि	मर	नि धनि	सांरि'	निसां	॥	॥	॥	॥	॥	॥	॥	॥
१४) सांरि	रि, सा	मम	रि, ध	प, म	नि, नि	मप	नि धनि	सांरि'	निसां	साम	- गू	- म	रिसा	- सा	- सा
											उमँ	ड घु	मँ	ड घ	ड न
१५) रिसा	सा, रि	सासा,	मरि	रि, म	रि, रि,	पम	म, ध	मम,	निस	प, नि	मप,	रि'सां	सां, रि'	सांसां,	निम
प नि	मप,	गू	गू	गू	मम	रिसा	निसा	उ	मँ	ड	घु	मँ	ड	घ	न
१६) नि, प	सांनि	रिसा	मरि	पम	निस	निस	सांनि	रि'सां	निनि	मप	गूम	रिसा	निसा,	नि, नि	मप
गम	रिसा	निसा,	नि, नि	मप	गूम	रिसा	निसा,	उ	मँ	ड	घु	मँ	ड	घ	न
१७) रिसा	सा, रि	सासा	रिसा	रिसा	रिसा	रिसा,	सांनि	नि, सांनि	नि, सांनि	सांनि	सांनि	सांनि	सांनि	सांनि	सांनि
सांनि	नि, सा	नि, नि,	सांनि	सांनि	सांनि	सांनि	सांनि	रिसा	सा, रि'सां	रिसा	रिसा	रिसा	रिसा	रिसा	रिसा,
रिसा	सा, म	रि, रि,	पम	म, नि	मप,	धनि	सां	उ	मँ	ड	घु	मँ	ड	घ	न
१८) रिसा	सा, रि	सासा,	मरि	रि, म	रि, रि,	पम	म, ध	मम,	निस	प, नि	मप	नि, नि	नि, नि	नि, नि	नि, नि
नि, नि	नि, नि,	रि'सां	सां, रि'	सांसां,	रिसा	सा, रि	सागा	उ	मँ	ड	घु	मँ	ड	घ	न

x

१९)	५					०					१३				
रि'सां	सां, रि'	सांसां,	रिसा	सां, रि'	सासां,	म	म	म	मम	रिसा	निसा	मं	मं	मं	मं
रि'सां	निसां	रि'रि'	निसां	निनि	मम	घनि	सां	उ	मं	ड	पु	मं	ड	प	न

२०)	म	म	म	म	मम	रिसा	निसा,	मं	मं	मं	मं	मं	मं	मं	मं	रि'सां	निमं
म	-	-	-	-				मं	-	-	-	-	-	-	-		
ग																	
सांरि'	रि',सां	रि'रि',	निसां	सां,नि	सांसां,	पनि	नि, व	निनि,	मा	प,म	प,म	ग,म	म,ग	मम,	सांरि		
रि,सा	रिदि,	निसा	सा,नि	सासां,	रिसा	मरि	पम	निप	निप	सांनि	सां	डमं	डपु	मं	पन,		
रिसा	मरि	पम	निप	निध	सांनि	सां	डमं	डपु	मं	पन,	पुमं	डप	न,पु	मं	पन		

×	१						२						३			
रि	म	रि	प	प	प	सनि	सां	घ	नि	प	प	प	निनि	म	प	
ना	दिर	दिर	त	न	न	त०	न	दिर	दिर	दिर	दिर	तुं	दिर	दिर	दिर	
म	म	म	रि	—	रि	छा	—									
गू	गू	म	रि	—	रि	छा	—									
दिर	दिर	दिर	दा	ड	नि	दा	ड									

अंतरा

रि	म	रि	प	प	प	विध	निसां	न	दि	प	प	म	प	प	प
ना	दिर	दिर	दा	नि	तुं	दिर	दिर	दिर	दिर	दा	नि	दिर	दिर	दा	नि
म	नि	नि	नि	सां	सां	सां	सां	वि	नि	नि	विध	नि	नि	सां	स।
॥	दा	नि०	तुं	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर
सां	मं	मंगू	मं	रि'	रि'	सां	सां	रि'	—	सां	सां	सां	रि'	रि'	सां
उ	दा	नि०	दा	नि	त	दा	नि	दां	ड	त	न	न	न	य	लि
नि	नि	प	—	प	सां	सां	नि	प	म	प	नि	प	म	गू	—
य	ळ	लो	ड	य	लि	य	त	ळा	०	ग०	ळ	लो	ड	०	ड
गू	मं	गू'	मं	रि'	रि'	सां	सां	म	गू	म	गू	म	रि	रि	सा
तक	कडा	न	धुम	किट	तक	गदि	गन	नक	धिर	किट	धिर	किट	तक	धा	ड
सा	म	रि	म	'प	प	प	वि	पम	प	प	प	प	प	नि	पन
नक	धिर	किट	धिर	किट	तक	धुम	धिर	किट	तक	धिर	किट	धुम	धिर	किट	तक
म	म	म	म	म	रि	सा	—								
गू	गू	गू	गू	म	रि	सा	—								
दिर	दिर	दिर	दा	०	नि	दां	ड								

राग मल्हार

ध्रुपद

ताल—चौताल

गीत

स्थायी—नीर भरे नील वदन विराघाए घन समीर ।

धावत हनमर्तग मज पग बंधन सोरे ॥

अंतरा—पूँवा पंक चेत दंत पुरवा सोइ शुंढ दंड ।

पलत भग जोर बाढ जल भरसत धन घोरे ॥

स्थायी

४	०	५	०	६	०	७	११						
सां	-	सां	गां	सां-नि	रि'	सां	-	सां	सां	निम	प		
नी	८	र	भ	रे ८०	०	नी	८	स	ध०	र	न		
प			नि	म	प	प	प	नि	नि सां	सां प	नि	प	
नि	रा	८	धा	०	र	ध	र	स०	मी०	०	र		
म	म	प		भ प	नि नि	प म	नि	म	ग	म	रि सा	रि	सा
गू	गू	म		नि नि	प म	प	गू	म	रि सा	रि	सा	सा	ज
धा	०	व	त	उ०	न०	म	त	०	ग०	ग	ज	ज	ज
नि	सा	रि	प	प	प	प	नि	नि	नि	सां	नि	नि	नि
प	ग	वं	०	ध	न	लो	०	०	रे	०	०	०	०

देशकार

आरोहावरोह—मारिता, साज गज धत्ता घ, पचगव, गजधन ग - रिता, रिध - छ ।

जानि—औद्य - औद्य ।

मह—गान्धार ।

अंरा—पंचम ।

न्यास—पंचम ।

अपन्यास—पंचम ।

विन्यास—मध्य पद्व ।

गुह्य अंग—सरिभूसा, पचगव, धत्ताघ, भर्मासिता घ - प, पचगव, ग - पचर ग - रिता - रिध - छ ।

समय—माठःकाळ ।

प्रकृति—तरळ ।

विशेष विवरण

सामान्यतः यह राग भूषाली को बजा कर गाना पटता है, क्योंकि इसमें भूषाली के ही पाँच स्वर लगते हैं। इसमें के आने जाने में, प्रह-अंदादि में, स्वर-संगति और ढहण में परिवर्तन होने से राग का रूप बदल जाता है। जैसे चित्रकला में आकृति की अंकित करते समय सुउ के अन्वय छोड़े, बड़े, लघु दीर्घ परीक होने से आकृति में अन्तर पड़ जाता है, तद्वत् राग के अंगों में यानी स्वरों में शीर्षत्व, अलरत्व, वक्रत्व वगैरह परिवर्तन से राग में भी परिवर्तन होता है। भूषाली में गान्धार स्वर बहुत बल पाता है और वह प्रायः पंचम या पंचम की मीट के स्पर्श से अधिक प्राई घ सम्मिलन जाता है। ऋषभ का उच्चार भी भूषाली के आरोहावरोह में काफ़ी मात्रा में रहता है। मन्त्र भूषाली में पंचम होने पर भी उस पंचम पर आप नहीं ही टहर सकते, कभी मुकाम नहीं कर सकते हैं। भूषाली के पंचम पर टहरते ही अथवा पचगव गज गप, पचगव, गप, ऐसी स्वरगति का उच्चार होते ही वहाँ भूषाली भिन्न जादगी और देशकार का रूप दिखाई देगा। तद्वत् देशकार में भूषाली से बचने के लिए चारों तर पंचम का उच्चारण होना चाहिए, उस पर मुकाम करना चाहिए और तब तक नी ओर उसकी गति रखनी चाहिए। जब भी पूर्वांग में आना हो और मध्य पद्व की तरफ मुकाम हो, तब हमेशा गान्धार के दीर्घोच्चार में ऋषभ टका रहना चाहिए। ऋषभ टका नहीं रहेगा तो वह भूषाली को आने के लिये इस्तेमाल करेगा। आरोह करते समय भी ऋषभ अल्प मात्रा में ही लिया जाना चाहिए।

साथ ही यह ज्ञान रहे कि गान्धार पर निन्हीं अन्व स्वरों के आन्दोलन लिए जाएँ। पंचम या धैवत के आन्दोलन पाते ही यह गान्धार गुणियों की भाषा में भूषाली का निदर्शक हो जाएगा। इसलिए देशवार या गान्धार कभी भी मीढ़ से न लिया जाए, उस पर कभी आन्दोलन न दिया जाए, उसे पंचम या धैवत का स्पर्श न किया जाए, और गान्धार कहते ही तत्काल पंचम पर जाकर सुवाम कर दिया जाए या पटन पर पहुँचना हो तो आच्छादित श्रुतम लेकर बिन्यास किया जाय।

इसके धैवत का भी विशेष रूप से उच्चार करना आवश्यक है। भूषाली का धैवत तार पटन को छू कर मीढ़ से या आन्दोलन से उच्चार जाता है, किन्तु देशवार में धैवत का अधिक उपयोग होने पर भी वह धैवत ऐसा आन्दोलित न माना जाय कि जिससे राग के अंग का भंग हो। कितना ठहरा जाय, कैसे ठहरा जाय, यह गुरुमुख से ही सीखा जाए। धगप, धगगप, धसाँध - सरि'धसाँ, धसरि'सा ध - प, गधध ग - रिता, रिध - स्ख। ये स्वर-नियाएँ इस राग को व्यक्त करने में समर्थ हैं। इनको कंडगत कर लें और गुरुमुख से अपना लें। तभी इसका चलन शांत होगा।

इसका सामान्य चलन इस प्रकार है :—

सा, गधध—गप, गगगधप, धसाँध, धसरि'साँध - प, धधगधगधप, गधधसाँध, पधध'ध, धरि'साँध, सरि'धसाँ, पधगप, गधधगप - रि सा - , रिध - सा।

मध्य द्रुतगति से ही इन स्वरों का उच्चारण करना चाहिए, विलम्बित गति से नहीं।

इस राग की प्रकृति तरल है भोली-भाली है, सरल है। पं० भातखंडे ने इसकी प्रकृति गंभीर मानी है। उन्होंने लिखा है—'आ रागाची प्रकृति गम्भीर आहे।' हमारी समझ में, जो उत्तरांग-प्रधान राग होते हैं और मीढ़ से, आन्दोलन से, पीर गति से बिनके स्वरों के उच्चार नहीं होते, वे प्रायः कंठस्थ ही होते हैं। पं० भातखंडे इसे उत्तरांगप्रधान राग तो मानते हैं, पर फिर भी न जाने क्यों उसे गंभीर प्रकृति का बताया है। इसकी बाल भी भूषाली के सदृश विलम्बित नहीं है और न इसमें मन्द्र-आलसि होती है। वास्तव में मन्द्र अर्थात् और विलम्बित गति वाला राग ही गम्भीर हो सकता है। हमारी राय में देशवार की प्रकृति गम्भीर नहीं, अतिवृत्त चंचल ही है।

सा - गप धगप, यो 'सा' के उच्चार के बाद गान्धार से ही इसका चलन आरम्भ होता है। इसलिए गान्धार को इतना ही स्वर मानना चाहिये। पंचम दूसवा अंश और न्यास स्वर है। धैवत और गान्धार अनुगामी स्वर है। श्रुतम का अन्तर्गत, मध्य तार आलसि और मध्य द्रुतगति इसकी सुधारका और तरल प्रकृति को अभिव्यक्त करने हैं। यह राग मन्चापनुसार सुवह गाया जाता है, और पूर्ण जायति का चोक्रक है, यद्यपि समय के मन्वन को न म नने वाले कुछ गायक शाम या रात को भी इसे गाते सुने गए हैं।

राग देशकार

मुक्त आलाप

(१) सा - सा^{धु}रि - सा, - सा धु - सा - रि - सा धु प - प धु सा - रिधु - सा, सा ग - रिता -
 सा रिधु - सा, ग ग - रिता - रिधु - सा, सा ग ग - रिता - रिधु - सा, धु सा सा ग ग - रिता -
 सा रिधु - सा, सा रितासा ग - रिता - रिधु - सा ।

(२) सा^{धु}रितासा - ग - सा^{धु}रि - सा, सा^{धु}रितासा - धु सा ग - रिता - रिधु - सा, सा ग ग, धु सा
 धु सा ग - रिता - रिधु - सा, धु सा - धुसा^{धु}रिता धु - प, प सा ग - रिता - रिधु - सा धुसा^{धु}रिता धु - प ग -
 रिता - रिधु - सा ।

(३) सा^{धु}धु रितासा ग - रिता - रिधु - सा, सा^{धु}रिता - धुसा^{धु}साधु - प ग - रिता - रिधु -
 सा, सा ग^{धु}धु ग - रिता - रिधु - सा ।

(४) सा ग - प - धु ग - रिता - रिधु - सा, सा ग ग - प धु ग - रिता - रिधु सा, प ग -
 प - धु ग - रिता - रिधु - सा, सा^{धु}रितासा ग प धु ग - रिता - रिधु - सा, रितासा प ग, धु ग -
 रिता - रिधु - सा ।

(५) सा - गप - घ - ग - प, प - गपप ग - रिता, धपप - गपघ - ग - प, प - पग ग प -

प प ग सा प ग प सा
ध - धप प घ - ग - प, ग - प - धप ग - रिता - रिध - सा ।

(६) सा, साग ग, गप घ, ग = प प, पघ - ग - प प, धपप गपग प घ - ग प, सागसा गपग

सा सा ग सा ग प
प घ - ग प, ग = प गप = ग प = घ पघ = प ग - प, साग - गप - पघ - ग - प, प - धप ग -
रिता - रिध - सा ।

(७) सा घ - ग - प, ग प प घ - ग प, पघप गपग पघसा ग प, ध - सा प घ - प घ

प ग सा सा प प सा सा ग प
ग प, गप पघ - ध - सा प, प - ध ग प - ध - धप गपघ - ध - सा प, प - ध ग प, सा - ग - प - घ -
ध = सा प, प = ध ग प - गपघ गधपघ - ध = सा प, प = ध ग प - धप - धप पग - पग धपघ - ध = सा प,
प = ध ग प - धपघ - पगप - धपघ - ध = सा प, प = ध ग प, धपघ पगप गपघ ध = सा प, प = ध ग प,

धप - धप पग - पग गसा - पग - धप ध - ध = सा प, ग प - गप गधपप ग रिता - रिध - सा ।

(८) सा - गसा ग - पग प - धप घ - धसा प - पघ ग प, सा ग - ग - ग प प - प ध घ धसा प - पघ

॥ प, पसा - साग - साग - गप - गप - पघ - धसा प - पघ ग प, सासाध पघसा - प - पघ ग प, ध धप - प -

ध ध प धसा प - पघ ग - प, प - प - ग - ग - ध ध - प - प - सासा - ध - धसा प - पघ ग -

प, सागपग - गपधप - पघसाध - धसा प - पघ ग - प, सासागपग सागपघ - धसा प, पघ ग - प, ग प - प पधप
ग - रिता - रिध - सा ।

(९.) सारिग धसां - धसांरि'सां ध, धसां - ध - धसांरि'सां ध, प ध ध सां - ध - धसांरि'सां ध, ग प प

धसां - ध - धसांरि'सां ध, धध गध - सांसां धधसां - ध - धसांरि'सां ध, धध सांसां - ध धसांरि'सां ध,

पध धध सांसां - ध धसांरि'सां ध, ध सां - धसांरि'सां ध - प - पध ग ध, गधध ग - रिता - रिध - सा ।

(१०) साग गध धसा - सांरि' - ध - सां, धध सांसां - ध - सां, प ध - धसां - ध सां

रि' - ध - सां, गध - पध - धसां - धसां - सांरि' - ध - सां, धध - प - सांसां - ध - रि'सां - सां -

रि' - ध - सां, सा - ध - धसां - रि' - ध - सां, धसांरि'सां ध - प, धध ग ध, ग - गधध ग - रिता - रिध - सा ।

(११) सा - सागधसां - रि'ध - सां, ग - गधधसां - रि'ध - सां, धसां - धधसां - रि'ध - सां,

ध ध - प गध - सांसां - ध धधसां - रि'ध - सां, गधध - धधसां - धसांरि'सां - रि'ध - सां, ग - प - ग

धध - धधसां - धसांरि'ध - सा, गध - गधध - धधसां - धसांरि'ध - सां रि'सां धसांरि'सां ध, सांसां - ध -

रि'सां - सां धसांरि'सां ध, धध - प ध - धसांसां ध - ध रि'सां धसांसां धसांरि'सां ध, धसांरि' धसांसां -

धसां धसां - सांरि' सांरि'सां - धध धध - धसां धसां - सांरि' सांरि'सां - ध - धसां, धसांरि'सां ध - प, धध -

धध - प, ग - प गधध ग - रिता - रिध - सा ।

x

सां प - -	सां - सां पगं पगं रि'सां	प प - -	प प - - ग प -	प - प ग प	प प ग प पगं प
मा • ड ड	• • • • •	री • ड ड	• • ड ड • • ड	मु • नो • ड	• • • • • न

०

ग	रिमा - - • सां रि प	प मा - -	सा		
वा	• • ड ड • • • •	• • ड ड	री		

अंतरा

				११	
				प ग-प ग प	- साप साप साप
				ले ५०००	५ क० ०० र०
X					
घसा - -	- - सासा -	सा	- - - सा	सा-रि' प सा	- प सा रि'
धी० ५ ५	५ ५ ०० ५	र	५ ५ ५ क	व ५० म०	५० प र
प					
सा'रि'सा'सा' - - -	सा' ध-सा' घसा' धसा'रि'सा'	घ प - -	प घ - - ग घ -	ग-प ग प	- - - प
वे ००० ५ ५ ५	०० ५ ०० ०० ०० ००	ले ० ५ ५	०० ५ ५ ०० ५	ह ५० म०	५ ५ ५ स
प सा					
गं गं - - -	गं गं - - -	रि'सा'सा' - - -	घ सा' सा'रि' ध सा' -	सा ध - -	सा' ध-सा' धसा' धसा'रि'सा'
घ ० ५ ५ ५	न ० ५ ५ ५	क ०० ५ ५ ५ ५	०० ०० ५	मी ० ५ ५	० ५ ०० ०० ०० ००
ध प - -	प ध - - ग प ध	घघघघघघसा'सा'घसा' घ	रि'रि'सा'रि'सा'सा'धपगग.रसा		
दी ० ५ ५	०० ५ ५ ०० ५	घा ००००००००००००	०० ०० ०० ०० ०० ००		

सां	-	धसां	रिंसां	ध	प	-	-	प	प	पध--	प	ग	-	रिसा--	सा
की	८	००	००	नो	०	८	८	०	०	०	रे	भो	८	००८८	र
सा								प				ध			
ध	सा	ध	सा	सा	सा	ग	प	ग	प	प	प	ग	-	प	प
क	ह	त	क	ह	त	सु	ग	त	सु	न	त	दू	८	न	र
प		प													
ग	प	ध	प	ग	रिसा--	सा	सा	ध	ध						
की	०	र	स	ध	दि०८८	यों	आ	०	ग						

राग देशकार

छोटा ख्याल

तलि—भूपतलि

गीत

स्थायी—चिरियँ सुँसुवानी जदवा की सुन बासी ।

कहत यगोदा रानी जागो मोरे खाजा प

अंतरा—रवि की किरण आनी कुमुदानी सकुचाणी ।

समुद्रित विक्रान्तो दधि मयत शाखा ॥

स्थापी

X	३	०	८	
प	प	प	प	प
त्रि	रि	०	०	०
सा	सा	३	३	३
य	क	८	८	८
सा	सा	३	३	३
क	ह	८	८	८
सा	सा	३	३	३
रि	सा	३	३	३
जा	गो	०	०	०

अंतरा

X		३					८		
प	प	प	सां	सां	सां	सां	सां	सां	सां
ग	वि	की	०	कि	र	न	जा०	०	नि
सां	सां	ध	सां	सां	ध	ध	सां	ध	प
कु	सु	दा	५	नी	०	स ५ ००	सु ० ० ५	सा	५
सां	गो - - सां	गो	रि'सां - -	सां	प - धप	धसां रि'सां -	सां	सां	प
स	सु ५ ५ ०	दि	० ० ५ ५	त	वि ५ ००	क ० ० ५	सा	०	नी
सा	सां ध	ध	सां ध	प	सां ध	सां - सां रि' -	सां ध प -	प ध - -	ध
द	धि ०	प	ध	त	धा	० ५ ० ०	ज ० ०	० ० ५ ५	० ०

ताने

१)					सासागग	पपघध	पप, पध	पपगप	गगरिस्त	
२)					सासासा,ग	गग पप	प, धधध,	पधप	गगरिस्त	
३)					पधप, प	धप, पध	प, पधप,	गपधप,	गगरिस्त	
४)					पधसासा	धप, पध	पप, गप,	गधपप	गगरिस्त	
५)					साग	पध	सासाधप	पधपप	गगरिस्त	
६)					सासासा,ग	गग, पप	प, धधप,	सासाधप	गगरिस्त	
७)	सागपग	गपधप,	पधसाध,	धसा'रि'सा,	सा'रि'साध,	धसाधप,	पधपप	गपगध	पपगप	गगरिस्त
८)	सागपग	गपधप,	सागपग	गपधप	पधसाध,	सागपग	गपधप	पधसाध	धसा'रि'सा,	सागपग
	गपधप	पधसाध	धसा'रि'सा	सा'रि'सा	सा'रि'साध	पधपप	गपगध	पपगप	गगरिस्त	
९)	सासासा,सा	रिस्त, सा'रि	धुसा, पध	प, पधप	पधगप,	सा'रि'सा,सा	रि'सा,सा'रि'	धसा, धसा	ध, धसाध	धसाध
	पधप,प	धप, पध	गप, गप	ग, गपध	पधप, प	धप, धसा	ध, धसाध	सा'रि'सासा	धप, गप	गगरिस्त
१०)	सासासा,ध	धप, पध	पध, गप	गगरिस्त,	सासासा,सा	सासा,सा'रि'	सासाधप,	पधपप,	गपगध	पप, गप
गगरिस्त	सासासा,प	पध, सासा	सा,धधध,	सासासा,सा	सासा,सासा	सा, प'प'प'	ग'रि'सा	सासाधप	गगरिस्त	

×	३		०		८	
११)	सासासा,सां	सांसां,घसां	घ, घसांघ,	घसांघप,	सांरि'सां,सां	रि'सां,सांरि'
	पधर, प	धप, पघ	पधगध,	गधगध,	पधपघ	धसांघसां
	गधघसां	घप, पघ	सांरि'सांघ,	घसांरि'ग	रि'सां,सांरि'	सांसांघप
१२)	धघपघ	पप, गप	गधपघ	गगरिसा,	सांसांघसां	धप, घघ
	गंसांरि'	सांसां,सांसां	धसांघप,	धघपघ	पप, गध	गधपघ,
	सांघसांघ	सांघ, सांघ	घ,सांघघ,	घपघप	धर, घप	प,घपघ,
	सांसां-सां	सांरि'सांसां	धप, पघ	पप, गप	गधपघ	गगरिसा
					ध प ग घ	प - , धप
					चिरियाँ •	• ५ चिरि
						याँ • • ५
						चिरियाँ •

राम देशकार

ध्रुवपद—चौताल

गीत

स्थायी—शंभो महानैव शंकर शैलीवन वामनैव ।

भक्त भक्त त्रिपुरांतक मदन दहन वृषभ वधन गारुड धरे ॥

अंतरा—विरवनाथ विश्वंभर शिव ब्रह्मोपद दक्षुपत पिनाकपत ।

सुरपद जगदीश भगवान् भूत संव जगद धरे ॥

संपारी—आदिदैव नागभूतन बोभोलह वरमेश विरवरूप विदावद् ॥

आभोग—आदिनाथ विरवरूप दयाधोरा नीलकंठ मित्रानन्द निरंजन ।

दशवक्त्र वाराह वरमहा भवानीश कितानमि शरणागत भवमय हरे ॥

स्थायी

×	०	५	०	५	११										
						सा	—	धपप	—	प					ग
						श	५	मो००	५	म					
प	प	ग	ग	५	धसापव	सा	—	५	सा	प	—				
हा	०	०	दे	५	व०००	श	५	५	क	र	५				
प	—	प	—	सा	प	ग	—	रि	सा	—	सा				
पै	५	लो	५	च	न	वा	५	म	दे	५	व				
घ	सा	घ	रि	सा	रि	ग	पपप	—	ग	— रि	सा	सा			
भ	०	क	म	ज	त	प्रि	पु०० ५	रा	५ ०	न	क				

×	०	५	०	१	११						
सा	रि	सा	ग रि	ग	ग	प	घ	सां प	सां घ	सां	सां
म	द	न	द	ह	न	वु	प	म	•	ध्व	व
सां	रि'	सां	सां घ	सां	सां प	सां घ					
ग	र	ल	घ	रे	•	•					

अंतरा

प	सां घ	सां	सां	-	सां	सां	सां	-	रि'	सां	-
वि	•	श्व	ना	ऽ	य	रि	श्वं	ऽ	भ	र	ऽ
सां	रि'	-	गं	गं रि'	गं	गं	- रि'	सां	सां	सां घ	सां
वि	घ	ऽ	व	•	•	द्वी	ऽ •	•	प	त	•
प	॥	-	सां प	सां घ	सां	सां	-	रि'	सां	न	प
प	वु	ऽ	प	त	पि	ना	ऽ	क	प	त	•
ग	ग	रि	ग	प	सां घ	प	ग	- रि	सा	-	सा
मु	र	•	प	त	•	ज	ग	ऽ •	दी	ऽ	श
श	रि	-	प ग	प	प	प	घ	भप	सां घ	सां	सां
म	ग	ऽ	वा	•	न	भू	•	त	सं	•	ग
सां	रि'	सां	सां घ	सां	सां प	सां घ					
द	म	रु	घ	रे	•	•					

संचारी

×	०	५	०	१	११
प	ग	ग - प	ग	-	प
भा	०	दि ५०	५	५	ना
ग	प	सा	घ	सा	रि'
यो	०	गी	०	स	ह
प	ग	-	गरि	रि ग	-
वि	५	इप०	रु०	५	प०

आभोग

×	०	५	०	१	११							
सा	-	सा	प	ग	प	घ	सा	घ	सा	प	-	
भा	५	दि	ना	०	थ	वि	०	इथ	क	र	५	
प	ग	सा	घ	सा	-	सा	सा	-	रि'	सा	-	सा
द	या	०	यी	५	स	नी	५	ल	कं	५	ठ	
सा	घ	- सा	सा	-	सा	प रि'	सा	-	घ	प	-	
नि	ना	५ ०	नं	५	द	नि	रं	५	ज	न	५	

प	०	५	०	१	११
ग	-	ग-प	ग	-	प
द	८	ध ८ ०	य	८	त
ग	ग	रि	ग	-	वय
प	२	०	ब्र	८	झ०
सा	-	प	प	प	भ
बि	८	ता	०	म	णि
सा	रि	सा	ध	सा	सा
म	य	म-	य	ह	दे

विभास

आरोहावरोह—सा रि ग प ध् स, सा ध् प ग रि स ।

जाति—औद्य - औदव ।

प्रह—पद्वन् ।

अंश—कोमल चैवत । कोमल ऋतम उपांश ।

न्यास—पंचम ।

विन्यास—पद्वन् ।

मुख्य अंग—गधध् - प, गधगर् - सा ।

समय—रात्रि का अवसान और उपःकाळ को सन्धि ।

प्रकृति—उत्तरगामी होकर भीर-तरल ।

विशेष विवरण

विभास प्राक्तोय राग माना गया है । इसमें 'मनि' वर्धित है और 'रिप्' अति कोमल है । इस राग का चञ्चल उत्तरांग की ओर बढ़ता रहेगा । इसका चैवत एक विशेष प्रकार से उच्चरित होना चाहिए । वह चैवत पंचम के वृत्त समीप है । आरोह करते समय पध्सा की बजाय 'पध्पसा' करना अधिक समुचित होगा । कारण 'पध्सा' करते समय चैवत के चढ़ जाने की सम्भावना है । वह न चढ़े, इसलिए 'पध्' करते ही पुनः पंचम पर आकर 'सा' को बूना चाहिए । प्रायः देखा गया है कि ये कोमल 'रि - ध' अभ्यास करते समय ध्यान न रखने से विद्यार्थियों से चढ़ जाते हैं और चढ़कर कभी-कभी देवाकार का रूप भी ले लेते हैं । इसीलिए शुशीजन सावधानी के रूप में 'पध्पसा' जाने के लिए विद्यार्थियों को बताते रहते हैं ।

इन्हीं स्वरों का एक अन्य राग है—रेषा या देवगुप्ती । विभास में रेषा का आभास न हो, इसलिए गान्धार पर और ऋषभ पर न उठने का ध्यान रखा जाए । यथा—सारि, गरि, साध् सारि, सा—अथवा सारिग, गरिग, ध् सारिग, परिग, रिग रि—सा—इन्हीं स्वयवलिखों से सर्वदा अचूते रहें ।

विभास का चञ्चल निम्न रूप से होगा—

सारिगप, ध्प, पध्प, गधध्प, गधगर्, गधध्प, गधगर्गधध्प, पध्पसा ध्प, ध्सारिध्, ध्साध्प,

ग

गध ध् - प, मध्प, सा - पध्, पधगर्, गध रिग ।

इसमें रिपरि, रिष्परि—इन स्वर-संगतियों का उपयोग भी सर्वथा त्याज्य समझें, अन्यथा श्री की छाया दीखने का डर है और उससे विवेणी का आभास होने की सम्भावना है।

वैष्णव सम्प्रदाय में इस राग में कलकृष्ण को जगाने वाले बहुत से गीत पाए जाते हैं। अष्टस्ताओं के बहुत से पदों में कृष्ण बलराम की जगामति के जगाने के अवसर पर गाए गए गीतों में सिमास का पर्याप्त प्रयोग पाया जाता है। वैष्णव मन्दिरों में सुरदास आदि गायक-नवि समय-समय और अवसर-अवसर पर, ऋतु २ पर भिन्न २ रागों में पदों की रचना करके मन्दिरों में गाते थे। अभी तक वह परम्परा चल रही है। सम्भव है भिन्न २ ऋतुओं में भिन्न २ समय पर मन्दिरों में गाये जाने वाले रागों की परिपाटी का, अमुक राग अमुक समय पर गाया जाय, ऐसी शास्त्रीय संगीत में अधुना प्रचलित परम्परा पर भी कुछ प्रभाव पड़ा हो।

विभास में गान्धार, पंचम और तारगति—ये जाणसिगूचक तत्त्व हैं। साथ ही अति कोमल ऋषभ-धैवत अल्प निद्रितावस्था के नदर्शक हैं। इसलिधे यह राग अर्चनोदित और अर्चनोद्गात अवस्था का दिखाता है।

जिनके ज्ञान भुक्तियों के सूक्ष्म नाश को ग्रहण करने की क्षमता रखते हैं, वे तो तत्काल समझ जाएंगे कि इस रागमें प्रयुक्त ऋषभ-धैवत को अतः कोमल क्यों कहा गया है। किन्तु स्थूल मान से शरीरों को देखने वालों के लिये यह स्पष्ट करना समुचित होगा कि इस राग को गाते समय तानपुत्रे पर पंचम मिला रहता है और उसके कारण तरज से शुद्ध गान्धार प्रबल रूप से निरन्तर गुंजन करता रहता है और वही शुद्ध गान्धार राग में भी पुनः २ प्रयोग में आता रहता है। ऐसी अवस्था में गान्धार से (अश्रोहगति से) पटुभुक्ति के अन्तर से संवाद करने वाला अति कोमल ऋषभ इस राग में सदा ही में प्रयुक्त होता है और उसी प्रकार गान्धार से (अश्रोहगति से) सप्तभुक्ति के अन्तर से संवाद करने वाला अति कोमल धैवत भी इस राग में प्रयोग में आता है। इन सूक्ष्म स्वरपुष्टियों को प्रत्यक्ष क्रिया में देखकर, सुन कर ही हमारे गुरुदेव कोमल, अति कोमल, संत्र, तोषावर आदि स्वर-नामों का विभिन्न रागों में प्रयोग किया करते थे। विद्वार्थी इन सूक्ष्म स्वरान्तरों को अपने कानों द्वारा पहचानने का यत्न करते रहें, यही इस उल्लेख का यही उद्देश्य है।

इस राग के रस के सम्बन्ध में निश्चित रूप से कुछ कह सक्ते ऐसी अवस्था में मैं नहीं हूँ। कई बार गाया, सुना, किन्तु केवल केवल स्वर, लय और उच्चार मात्र से उसका रसदर्शन नहीं हो पाया। इतना अवश्य कह सकता हूँ कि इसकी प्रकृति धीर-तरल है, क्योंकि एक ओर तो यह मध्य-द्रुत गति में और तार सप्तक में ही अधिकतर बरता जाने वाला राग है और दूसरी ओर 'रि-ध' अति कोमल के प्रयोग से और निद्रा के अवसान-नाल में गाया जाने के कारण कुछ धीर-गंभीर भाव भी इसमें विद्यमान है।

राग विभास

मुक्त श्लाघ

(१) सा, सारि॒सा, ग॒प॒ध्-^पप, ग॒प॒प॒ध्-^पप, ^गप॒ध्प॒ध्-^पप, ग॒प॒ध्-^पप, ग॒प॒ध्प॒ध्-^पप, ग॒प॒ध्प॒ध्-^पप, ग॒प॒ध्प॒ध्-^पप ।

(२) सा - रिग^प-धू - प, गव^प=ग पधू^प=प, रिग^प=रि गव^प=ग पधू^प=प, सारि^प=सा रिग^प=रि
गव^प=ग प^प-धू^प=प, गपधव ग रि - सा ।

(३) सा^प रि^ग ग^प - प, सा^{रि} रि^ग रि^ग - रि^ग प^पग - ग^प प^पप, प^प - प
 ग^प - ग^प प^प - प^प, प^प - ग^ग - ग^{रि} ग^प - ग^प प^प - प^प, प^प - प^प ग^ग - ग^{रि} सा^{रि} - सा
 रि^ग - रि^ग ग^प - ग^प प^प - प^प, ग^ग प^प ग^{रि} - सा ।

(४) सा रि ग प ध-प, प-ध-पध-प ग-प-गप-ग व ध-प, प-ध-पध-प
 ग-प-गप-ग रि-ग-रिग-रि ग-प-गप-ग पध-प, प-ध-पध-प ग-प-गप-ग
 रि-ग-रिग-रि सा-रि-सरि-रि रि-ग-रिग-रि ग-प-गप-ग पध-प, गपध-ग रि-सा ।

(५) स्य रि ग व ध्—पधूप, रिस्स गस्सि पग ध्—पधूप, रिस्सस्स—गस्सिस्सि—पगग—धूप
 ध्—पधूप, रिस्सस्स गस्सिस्सि—गस्सिस्सि पगग—पगग धूप—ध्—पधूप, गपधूप ग रि—स्य ।

(६) सा रि ग प-^गपु-व ध-^पपुप, सा^{रि}=सा रि^ग=ग प-^धपु-^पपुप,
 प प ग ध-^पपुप, ग ग रि^ध रि रि सा^प
 ध-^पपु प ध-^पपुप, प-^पपु ग ध-^पपुप, ग-^गरि रि ग ध-^पपुप, ग प ध प ग रि-सा ।

(७) सा रि ग प ध - पधपप, धधप पध - पधपप, पपग पध - पधपप, गगदि

गग पप ग सासा रिदि गग पप ग प रिदि सा गग रि - पपग धधप पध - पधपप, रिदि सा गग रि - पपग - ग -

पप ग ग पप ग गग रि रिदि सा गग रि पप ग ग धधपप - पध - पधपप, धधपप - पपग - ग - गगदि - रि - पपग - ग - धधपप - प -

ध - पधपप, ग - प गपप गगदि - सा - रि सा ।

(८) सासा रिदि गग पप धधपगप ध - पधपप, पपग रिगपध - पधपप,

रिदि गग रि सादिगप ध - पधपप, धधपगप ध - पपगदिग प - गगदिसादि गपध - पधपप,

गपध ग रि - सा ।

(९) पधप गपग पध - पधपप, पधप गपग रिगदि गपग पध - पधपप, पधप गपग रिगदि सादिग

रिगदि गपग पध - पधपप, पधप - पधप - गपग - गपग - पध - पधपप, पधप - पधप - गपग - गपग -

रिगदि - रिगदि - गपग - गपग - पध - पधपप, पधप - पधप - गपग - गपग - रिगदि - रिगदि -

सादि सा - रि - सा - गपग - गपग - पध - पधपप, गपगदि - सा ।

(१०) प - पध - धपप, प - पगग - प - पध - धपप, ध - धपप - प - पध - धपप, ग - गगदि -

प - पगग - ध - धपप - प - पध - धपप, रि - रिसासा - ग - गगदि - प - पगग - ध - धपप - प - पध -

धपप, प ग प ध ग रि - सा ।

(११) सा रि ग प ध, सा रि ग प ध, ध-प ध, ध-प ध, प ग प ध-ध, प ग रि ग प ध,
 प ग रि सा - रि ग प ध, सा रि ग प ध, सा रि ग प ध, ध-ध-प, ग-प-ध-प ग रि - सा ।

(१२) सा रि ग प ध-सा-सा-ध-ध-प-ग प ध, प ध-प ग रि सा सा रि ग प ध-प, रि सा सा
 ग रि रि प ग प ध-प, रि सा सा - ग रि रि - प ग ग - ध-प-ध-ध-प, रि सा सा ग रि रि - ग रि रि प ग ग - प ग ग
 ध-प-ध-प, रि ग प
 ध-प-ध-प-प-ग रि - सा ।

(१३) प ध, ग प ध, रि ग प ध, प ग प ध, ग रि - प ग - ध-प-ध, रि सा - ग रि - प ग -
 ध-प-ध, प ध-प ध, सा रि रि ग ग प ध, सा रि ग
 ध-प-ध-प-प ग - रि ग - ग रि - ग प ध-प ग रि - सा ।

(१४) सा रि ग प ध-सा-रि-सा, सा रि ग प ध-ध-सा-रि-सा, रि-ग रि रि-
 प-प ग ग - ध-ध-प-सा-रि-सा, सा रि ग प ध-ध-सा-रि-सा, सा-रि-सा रि-ग रि
 ग-प ग प-ध-सा-रि-सा, सा रि ग प ध-ध-सा-रि-सा, रि-ग रि रि-ग रि रि-ग रि रि-ग रि रि-ग रि रि-
 ध-सा-प-सा-सा-सा-रि-सा, रि-ग रि रि-ग रि रि-ग रि रि-ग रि रि-ग रि रि-ग रि रि-ग रि रि-
 सा रि ग प - ग ग रि - रि ग प ध-प ध-प ग - ग ग ध-सा - ध-सा-ध-प-सा-रि-सा, ध-सा-ध-प-ग-ग रि-
 सा रि ग प ध-ग रि - ग प ग रि - सा ।

(१०६)

राग विभास

मढ़ा ख्याल

ताल—विलम्बित एकताल

गीत

स्थायी—ए प्रात समये मन्दलाल हरस को
सब प्रगवासी आ मन्दे हरे ।

अंतरा—बंदीजन सब हरि गुन गावे
जागो बद्धपते सुम देव सुरारे ॥

स्थायी

×	०	५		
०	९	११	प प प ग द्वि ग प द • • •	
×	०	५		
प धू -- प्रा • ५ ५	- धू प धू उ त स म	प वे	प ग -- • • ५ ५	- ग - प धू प ग ५ • ५ • • •
०	९	११	प - ग प ग ५ द र स	दि सा को
सा - साधू ० ५ मैं द	सा ला	- रि -- ५ ल ५ ५	प - ग प ग ५ द र स	दि सा को

X	१ प ग स य	- ऽ	० प प ब्र ज	५ प प ध्- - - - वा •• ऽ ऽ ऽ ऽ	५ - ध्- - ऽ सी ऽ ऽ	प - ग ऽ आ
०	प-ध् सी नं ऽ • दे	- - सा रि' ऽ ऽ • •	९ सा दा	११ ध्-सा ध्- - • ऽ • • ऽ ऽ	११ प रे	प प प ग रि ग प ए • • •

अंतरा

X	प- - - धे ऽ ऽ ऽ	० ध् सी दी	० 'सा सा ज न	५ - रि' ऽ स	५ सा ध	सा सा- - - •• ऽ ऽ ऽ
०	सा सा ह रि	- - रि' ग ऽ ऽ गु न	९ ग रि' गा	सा •	११ ध्-सा ध्- - • ऽ • • ऽ	प वे
X	प ग, आ	० ग प गो	० - प ध् प ऽ व ङ प	५ ध् ले	५ प-ग- ऽ ऽ म ऽ	ध् - - प ध् ऽ ऽ दे •
०	ध् सी •	- - सा रि' ऽ ऽ व मु	९ सा रा	११ ध्-सा ध्- - • ऽ • • ऽ	११ प रे	प प प ग रि ग प ए • • •

×	५						०	१३							
								प	ग	-ग	प	ग	दि	सा	-
								के	०	८स	कुँ	व	र	वा	८
सा	-	सा	सा	सा	सा	सा धू	-	सा	सा	-	दि	प	ग	प	-
बा	८	॥	ल	ह	म	य	८	०	मो	८	रे	ध	र	वा	८
सां															
पू	सां	पू	प	॥	पग	-प	पू	प	-	पग	ग	प	पग	प	पू
नां	०	दि	न	८	कन	८क	न	वा	८	००	र	रे	००	क	न
प	प	ग	दि	सा	-	सादि	गप	पू	प						
वा	०	०	३	८	प०	००	००								

अंतरा

×	५								१३							
-	प	- ग	ग	प	-	धू	-	प-धू	धू	-	सा	सा	द्रि	सा	-	
५	म	५ म	द	शा	५	के	५	स५०	दा	५	५	मी	०	ले	५	
-	द्रि	ग	सा	सा	-	सा	-	धू	धू	द्रि	-	धू	धू	सा	-	
५	प्रे	मू	दि	वा	५	ना	५	सा	०	ले	५	व	म	दे	५	
सा	-	सा	सा	-	प ग	- प	धू	प	-	प ग	ग	-	प ग	- प	धू	
क	५	प	र	५	त म	५ म	न	वा	५	००	र	५	त न	५ म	न	
प	प	ग	द्रि	सा	-	साद्रि	ग प	धू प	प	ग	-	ग	प	ग	द्रि	सा
वा	०	०	र	५	धू०	००	००	के०	००	५ स	५	व	र	वा	५	

(१११)

ताने

४	५	६	७	८	९	१०	११	१२	१३	१४	१५	१६	१७	१८	१९	२०
१)					पप	गप	गहि	सा	प	- ग	प	ग	हि	सा	-	
२)									के	उ स	कुँ	व	र	वा	उ	
३)					पप	गप	पग	हिंसा	"	"	"	"	"	"	"	"
४)					साहि	गप	पग	हिंसा	"	"	"	"	"	"	"	"
५)					साहि	गप	धप	पग	हिंसा	"	"	"	"	"	"	"
६)					धप	पग	हिंसा	धप	पग	हिंसा	प	- ग प				
७)									के	उ स कुँ	"	"	"	"	"	"
८)					पध	प, व	धप	गप	पग	हिंसा	"	"	"	"	"	"
९)					पध	धप,	गप	गप,	गप	धप	पग	हिंसा	प ग	- ग प	गहि	सा
१०)									के	उ स कुँ	वर					
११)					साहि	साहि,	हिग	हिग,	गप	धप	पग	हिंसा	"	"	"	"
१२)					हिंसा	सा, ग	हिंदि,	पग	ग, ध	पप	पग	हिंसा	"	"	"	"
१३)					गग	हिंसा	हिंसा	धप	पध	पग	पग	हिंसा	"	"	"	"

×	५										०										१३									
११)											सा	रि	ग	प	-	ध्प	पग	रिसा	”	”	”	”	”	”	”	”				
१२)											पध्	प, प	ध्प,	पध्	प, प	ध्प	पग	रिसा	”	”	”	”	”	”	”	”				
१३)											सादि	सा, सा	रिसा,	पध्	प, प	ध्प	पग	रिसा	”	”	”	”	”	”	”	”				
१४)											सादि	गदि,	रिग	पग,	गप	ध्प	पग	रिसा	”	”	”	”	”	”	”	”				
१५)											गदि	सादि,	पग	रिग,	ध्प	गप,	पग	रिसा	”	”	”	”	”	”	”	”				
१६)	पग	ध्प	पध्	सांसां	ध्प	पग	रिसा	प	-	-ग	प	ग	रि	सा	-															
१७)	सादि	गप	ध्प	-रि	सांसां	ध्प	पग	रिसा	”	”	”	”	”	”	”	के	ऽ	ऽस	कुँ	ब	र	वा	ऽ							
१८)	सादि	सांसां	रिंसां	पध्	प, प	ध्प	पग	रिसा	”	”	”	”	”	”	”															
१९)	सादि	रिंसां	पध्	ध्प	गप	ध्प	पग	रिसा	”	”	”	”	”	”	”															
२०)	गग	रिसा,	ध्प	पग,	सांसां	ध्प	पग	रिसा		”	”	”	”	”	”															

२७

५

०

२१

२७)	गरि	गरि	रि, ग	रि, रि,	रि, ग	पग	पग	ग, प	गग,	गप	धप	पग	ग, प	गग,	धग
रि'सा	रि'सा	सा, रि'	सांसा	सांरि'	- सां	सांसा	धप	पग	रि'सा	सा,	सांरि'	- सां	सांसा	धप	पग
रि'सा	सां,	सांरि'	- सां	सांसा	धप	पग	रि'सा	प	-	-	ग	प	ग	रि'सा	-
								के	८	८	सा	कुँ	ग	र	वा ८

२८)	गग	रिग	रि'सा,	धप	पग	रि'रि'	सांरि'	सांध	गग	रि'ग	रि'सा	रि'रि'	सांरि'	सांध	सांसा
धसा	धप,	धप	धप	पग	गग	रिग	रि'सा,	प -	गग	रि'ग	सा, प	रि'ग	सा, प	रि'ग	सा -
								के ८	८	८	सा	कुँ	ग	र	वा ८

(२९)	सासा	सा, प	पग,	पग	रि'सा,	पग	प, सां	सांसा	सांसा	धप,	सांसा	सां, प	पग	पग	रि'सा,	सांसा
धप	'ग	रि'सा,	सांसा	धप	पग	रि'सा,	सांसा	धप	पग	रि'सा	प	प -	गग	रि'ग	सा -	
सा	-	-	प	प -	गग	रि'ग	सा -	सा	-	-	"	"	"	"	"	"
वा	८	८	हो	के ८	८	८	वा ८	वा	८	८	"	"	"	"	"	"

(३०)	सांरि	रि'सा,	रि'ग	रि'ग,	गग	पग,	धप	धप,	धसा	सांध	रि'ग	रि'सा,	रि'ग	रि'ग,	सांरि'	रि'सा,
धसा	सांध,	धप	धप,	गग	पग,	रि'ग	रि'ग	रि'ग	सांरि	रि'सा	सा	सां	प -	गग	रि'ग	सा -
													के ८	८	वा ८	वा ८

(११७)

राग विभास

ताल—द्रुत एकताल

गीत

स्थायी—झोंड़ी कृष्ण सुगल बेरों मोर मई रँगना ।

अन्तरा—झीरक की ओठ कीकी चंद्रह को चंदना,
मुस को संकोल कीकी नयनन के अँगना ॥

स्थायी

×	०	५	०	१	११						
गप	पू	प	ग	-	गरि	प	प	ग	रि	-	सा
छाँ०	०	डो	क	ड	धन०	डु	ग	ख	ध	ड	पा
प	ग	प	प	प	-	पू	प	पू	ग	प	-
भो	र	र	म	ई	ड	औ	ग	ना	०	०	ड

अन्तरा

प	ग	प	प	पू	-	साँ	-	साँ	रि'	साँ	-
दी	०	प	क	की	ड	ओ	ड	त	पी	पी	ड
साँ	साँ	पू	साँ	रि'	-	साँ	रि'	साँ	साँ	प	-
मं	०	र	र	को	ड	खँ	र	ना	०	०	ड
प	ग	प	-	प	-	प	-	पू	प	पू	-
मु	ख	को	ड	त	ड	यो	ड	ख	पी	को	ड
प	ग	प	पू	साँ	-	साँ	रि'	साँ	साँ	प	-
न	प	न	न	के	ड	अं	र	न	०	०	ड

राग विभास

ध्रुवपद - झलताल

गीत

स्थायी—गायन बिद्या गुरु के संग स्मरे ।

साध से उचम रंग जामें भरत ॥

अंतरा—सरस्वती सुमिरन जे गुनि करियत ।

तबहि बजत संग के रंग के चेत ॥

स्थायी

५	०	५	७	०						
ग	-	रि	सा	सा	-	स	रि	सा	सा	ध्रु
गा	८	य	न	वि	८	या	००	गु	र	र
सा	रि	प	ग	प	ध्रु	ग	रि	सा	-	
फे	०	अं	ग	व्यो	००	०	०	रे	॥	
रा	प	प	-	सा	प	प	प	-	ध्रु	
सा	घ	ले	८	उ	०	०	रु	८	म	
सां	-	ध्रु	प	-	ग	-	रि	सा	सा	
द	८	ग	आ	८	में	८	व	र	त	

अंतरा

×	०	५	७	०					
प	ग	प	ध	सां	गां	-	रि'	सां	-
श	र	ख	ती	हु	मि	५	र	न	५
सां	ध	सां	सां	सां	रि'	रि'	सां	ध	प
के	०	हु	नि	क	रि	य	०	०	त
प	ग	ग	ग	प	प	प	ध	ध	-
त	व	रि	व	ज	त	अं	ग	के	५
सां	रि'	प	सां	प	ग	रि	सा	-	सा
र	ग	के	०	०	०	०	ये	५	प

राग विभास

ध्रुवपद—मल्लताल

गीत

स्थायी—स्वाम सुन्दर मुखो मनोहर, गोवर्धन धारन ।

अंतरा—वृन्दावन बिहार सुख के बरान गोपी मन रंजन ॥

स्थायी

×	०	१	४	०	६	७	८	०	१०	११	१२	१३	०
प म	प प	प म	पम	रि ता	तारि	ग प	गरि	ताता	तारि	ग प	प	ता	प ५
१५०	००	म गु	०२	र ०	मु र	खीन	नो ०	हर	गो ०	वर	प म	वा	र न

अंतरा

प म	प प	गां गां	छां गां	- गां	रि गां	रि गां	गां गां	ध प	ग प	ध ता	ध प	पम	रि ता
१५०	रा ०	ब न	वि हा	० र	मु त	के ०	वा ०	र न	गो ०	पे ०	मन	र ०	ज म

राग दरवारी कान्हड़ा

आरोहायरोह—^मसारि ग $\text{॥} \text{॥}$ ^{नि}सा घ $\text{॥} \text{॥}$ नि - प, मर सा घ $\text{॥} \text{॥}$ नि - प, मर ग $\text{॥} \text{॥}$ मरिगा ।

जाति—वक्र सम्पूर्ण - औड्य ।

मह—मन्द्र धैवत । सा, ^{नि}घ $\text{॥} \text{॥}$ ^{पू}सा नि - सा ।

वंश—पूर्वांग में गान्धार, उत्तरांग में धैरव ।

न्यास—पञ्चम ।

अपन्यास—ऊरम ।

विन्यास—मध्य पदम ।

मुख्य छंद—सा ^{नि}घ $\text{॥} \text{॥}$ ^{पू}सा नि - सा, ^{पू}घ $\text{॥} \text{॥}$ नि - प, सा, रि सारि ग $\text{॥} \text{॥}$ म - रिगा ।

समय—यदि के प्रथम याम के अन्त में या द्वितीय याम के आरम्भ में ।

प्रकृति—गंभीर ।

विशेष विवरण





दरवारी या दरवारी कान्हड़ा यथा प्रसिद्ध और गंभीर राग है । धैरव और गान्धार पर समुदाय कोमल निगार और शुद्ध मध्यम के आन्दोलन देने से इस राग का रागत्व प्रकटित होता है और उसीसे इसका गाम्भीर्य भी बढ़ता है । गान्धार, धैरव, निगार इसमें सामान्य प्रवृत्ति भाषा में कोमल लगते हैं, फिर भी यह ध्यान रहे कि इनमें आरासी की कोमलता नहीं है, न ही आरासी का कोई अंग कहीं भी दिखाई देता है । केवल स्वरांग ही राग की अभिव्यक्ति के त्रिध पुरात नहीं है । रागांग, क्रियांग, स्वरंग, सबों पर आन्दोलन, उनका दृढ़त्व और उच्चार—ये सब राग-भाव और राग-रस को प्रकट करते हैं ।




इस राग के गान्धार धैरव, निगार का इस तरह उच्चार किन्तु बड़ा है जिससे उन में थोड़ा गुस्सा का दर्शन होता है । इसको मन्द्र और मध्य रातक की विवर्तिता आवाजवारी इसे गंभीर प्रकृति का राग प्रभावित करती है ।

^{पू}सा नि नि $\text{॥} \text{॥}$ नि - सा, ^{पू}घ $\text{॥} \text{॥}$ नि - प, और ग $\text{॥} \text{॥}$ म - रिगा, ये मुख्य क्रियाएं धन्यायी हैं ।





इसके आरम्भ में पदम के उच्चार के बाद ही मन्द्र धैवत से ^{नि}घ $\text{॥} \text{॥}$ ^{पू}सा नि - सा, से विवर्तिता गति से धैरव को दो बार बार आन्दोलन देने के बाद निगार से पदम पर पहुँचने ही दरवार में दरवारी कान्हड़ा का जाता है ।


१२२, प्रकृति, लगाव, उठाव, आन्दोलन, उच्चार ये सब गंभीर होते हुए भी न जाने क्यों इस राग में शादी के असर के गीत बहुत पाये जाते हैं। 'चनरा वनरी व्याहन आया', 'सुमारकबादियाँ आदियाँ', 'दुलहिन तेरी अच्छी बनी', 'मुद्गलन चोलन'—यौरीह ख्याल और त्रिताल के अन्य कई ऐसे पद हैं, जिनमें शादी का वर्णन पाया जाता है। हमारी राय में इस राग के लिए नये पद बनाने चाहिए। गंभीर भाव नये शब्दों में, नई कविता में, नये स्वरों में, नये आलापों में मरने चाहिए। संगीत के क्षेत्र में ऐसे बहुत से कार्य करना शेष है।

इस राग का ग्रह स्वर मन्त्र धैवत है क्योंकि संधूरे के साथ 'सा' मिलाने के बाद तुल्य हो ^{नि} ध्रु  ध्रु सा, बहकर ही हम राग का आरम्भ करते हैं। पंचम इसका न्यास स्वर है और ऋषभ अपन्यास है यानी इन दोनों पर ठहराव होता है। पंचम के न्यासत्व का अर्थ यह कभी न समझा जाय कि सा रि ग्  म प, इस प्रकार पंचम पर रुका जा सकता है, अथिष्ट ऐसा करने से व्यक्ती का दर्शन होगा। मा ध्रु  नि - प, यों अवरोह करते समय नि - प संगति से ही पंचम पर ठहराव होगा, ठीक वैसे ही जैसे कि ग्  म - रि कहने के बाद तत्काल षड्ज पर पूर्ण-विराम यानी विन्यास किया जाता है। इसकी तानों में सारंग का अंग अधिक दिखाई देता है और यही गुणिसम्मत है। केवल बीच-बीच में कोमल गान्धार और धैवत को वक्र रूप से दिखा दिया जाता है। नि - प और म - रि ये सारंग के स्वर होने पर भी इस राग के पोषक हैं, बल्कि अवरोह करते समय ये दो स्वर-संगतियाँ लेना अनिवार्य है, क्योंकि इन्हीं से यह राग अभिव्यक्त होता है। निद्रव्यन का यह कथन सत्य है कि सारंग के स्वरों में ही कोमल गान्धार-धैवत के वक्र प्रयोग से फादड़ा अंग की रचना हुई है। फादड़ा अंग के श्राव्य सभी रागों में सारंग के ये अंग पाए जाते हैं। इसका सामान्य चलन इस प्रकार है—

नि ध्रु सा म म म नि नि नि
सा - ध्रु  नि - सा, सारि ग् ग् म - रि सा, मप ध्रु ध्रु नि - प, मप स ध्रु  नि - प,
म
निनिमन ग्  म - रि सा।

स्वर, प्रकृति, लगाव, उठाव, आन्दोलन, उच्चार ये सब गंभीर होते हुए भी न जाने क्यों इस राग में शादी के अमर के गीत बहुत पाये जाते हैं। 'बनरा बनरी व्याहन आया', 'मुराकबादियाँ शादियाँ', 'हुलहिन तेरी अच्छी बनी', 'मुहागन चोलाग'—यौगव्द ख्याल और त्रिताल के अन्य कई ऐसे पद हैं, जिनमें शादी का वर्णन पाया जाता है। हमारी राग में इस राग के लिए नये पद बनाने चाहिए। गंभीर भाव नये शब्दों में, नई कविता में, नये स्वरों में, नये आलापों में भरने चाहिए। संगीत के क्षेत्र में ऐसे बहुत से कार्य करना शेष है।

इस राग का यह स्वर मन्द्र धैर्य है क्योंकि तंत्रूरे के साथ 'सा' मिलाने के बाद तुरन्त ही ध्रु^{नि}  ध्रु^{सा} नि^{सा}, कटकर ही हम राग का आरम्भ करते हैं। पंचम इसका न्यास स्वर है और षष्ठम अन्यास है यानी इन दोनों पर टहराव होता है। पंचम के न्यास का अर्थ यह कभी न समझा जाय कि सा रि ग्  म प, इस प्रकार पंचम पर रुका जा सकता है, अपितु ऐसा करने से कफ़ी का दर्शन होगा। म^{नि}  नि^प - प, यों अवरोह करते समय नि^प - प संगति से ही पंचम पर टहराव होगा, ठीक वैसे ही जैसे कि ग्  म - रि कहने के बाद तत्काल षट्ज पर पूर्ण-विराम यानी विन्यास किया जाता है। इसकी तानों में सारंग का अंग अधिक दिखाई देता है और वही गुणिसमता है। केवल बीच-बीच में कोमल गान्धार और धैर्य को वक्र रूप से दिखा दिया जाता है। नि^प - प और म - रि ये सारंग के स्वर होने पर भी इस राग के पोषक हैं, बल्कि अवरोह करते समय ये दो स्वर-संगतियाँ लेना अनिवार्य है, क्योंकि इन्हीं से यह राग अभिव्यक्त होता है। निद्रजन का यह कथन सत्य है कि सारंग के स्वरों में ही कोमल गान्धार-धैर्य का वक्र प्रयोग से कान्दड़ा अंग की रचना हुई है। कान्दड़ा अंग के प्रायः सभी रागों में सारंग के ये अंग पाये जाते हैं। इसका सामान्य चलन इस प्रकार है—

नि^{ध्रु} सा^म म^म नि^{नि} नि^{नि}
 सा - ध्रु^{नि} नि^{सा} - सा, सारि ग् ग् ग् म - रि सा, मप ध्रु ध्रु नि^प - प, मप स^{ध्रु} नि^प - प,
 निनिम^म ग्  म - रि सा।

पुसा
नि. नि. नि. नि. सा ।

[illegible]

निम् - निम् - निम् - निम् - निम् म रि - सा ।

(१६) सारिग मपध नि सां नि, रि'सांरि' - रि'नि'रि' - , रि'रां सांनि रि', रि'रां सांनि

निष् सान्नि रि', सां नि रि' सां नि रि' नि रि', गं रि' रि' सां रि' सां नि नि

सन्नि-निष्-सन्नि-रि'-, मन्त्रम् ॥ पुनिष्-रि ध् सन्नि रि', पति ध् मन्त्रासन्नि निष्-

पुनिरि-रि'सां सन्नि-रि' - रि', मयासांनि पुनिरि'रि'सां सन्नि-रि' - सन्नि-रि' - रि' - सां - निमां, रि'रि'सां

५ नि-प नि नि म म प म सा
मरतां गु गु म प गु मरि-सा।

(१७) निःसारिमनिःसारि' मे गं ॥ मरि - सां, म ॥ मरि - सा ; ममरिता निःसारिमनिःसारि'

मे० गं० मे० रि० - सां, म० म० रि० - सा; सारि० म० म० सारि० गं० मे० रि० - सा, गं० म०

रि - सा, सां रि' नि सां वि मं
रि - सा, मंमरि' रिदि'सा ठांनि धुलिंरि' मं नम रि' - सां, गू नम रि - सा; मंरि' नि सांसां

रि'सां नि' सां नि' नि'ष' सां नि' रि'सांतां मे' गं. नि' मे' रि' - सां, गं. नि' मे' रि' - सां, रि' रि' सां नि' सां रि'

नि ५, निनिमय सा म म-रिषा-निषा।

मंग-मंग-मंग मंगरि'सां, सारि'सां-सारि'सां रि'सां-रि'सां-रि'सां रि'रि'सांनि नि'सांनि-नि'सांनि
 मांनि-सांनि-सांनि पन्निम, गम्-गम्-गम् गम् गम्-गम् गम्-गम् । सारि'सां सामगम् गम्-गम् गम्-गम् ।
 सारि'सां सामगम् गम्-गम् मन्नि'रि'सां रि'रि'सां सांमंगम् मंगरि'सां रि'रि'सांनि सांसांनि नि'रि'सां
 पन्मगम् गम्-गम् गम्-गम् । मग-म रि'सांनि, नि'रि'सां पन्मगम्, मंग-म रि'सांनि, नि'रि'सां
 पन्मगम्, मंग-म रि'सांनि मंगरि'सां रि'रि'सांनि सांसांनि नि'रि'सां पन्मगम् मंगरि'सां । नि'सांनि-पन्नि'सां
 ग'मरि'सां गम्-गम् ग'मरि'सां नि'रि'सां गम्-गम् । सासां-रि'रि' सासां-मगम् सासां-पन्मगम्
 सासां-नि'रि' सासां-सांसां सासां-रि'रि' सांनि'सां गम्-गम् । गम्-गम् गम्-गम्, नि'रि'सां
 पन्मगम्, ग'म'ग'म' ग'म'रि'सां, नि'रि'सां गम्-गम् । सारि-सारि गम्-गम् मग-मग पन्नि-पन्नि
 नि'सां-नि'सां सारि' सारि' ग'म'-ग'म' सारि'-सारि' नि'सां-नि'सां पन्नि-पन्नि मग-मग गम्-गम्
 सारि-सारि नि'सां-नि'सां । मग-मग पन्नि-पन्नि नि'रि'सां ग'म' मंगरि'सां
 रि'रि'सांनि सांसांनि नि'रि'सां गम्-गम् ।

राग दरवारी कान्हड़ा

बड़ा स्याल

ताल—विलम्बित एकताल

गीत

स्थायी—हजार लोरे कमाज* जू के बल बज जैये रो माई पोर मेरो सौंभो ।

अंतरा—समस्त औलिवा पोर दुख बकिद दूर काज
साके रोरान कहुँ जोर ॥

स्थायी

X		°		५	
°		१		११	
X		°		५	
सा	नि सा - - -	सा	रि सा नि - ध -	नि सा नि - ध -	नि सा - - -
लो	• • ५ ५ ५	• • • • ५ • ५	• • • • ५ ५ •	रे • ५ ५	• • ५ ५ ५
				सा सा रि रि सा नि सा रि रि सा -	नि ध नि प
				ह • • • • ५	र • • त

* इस स्याल में 'लोरे कमाज' के स्थान पर कुछ लोग 'तुकमान' भी गाते हैं। हमारी परम्परा में हमें 'लोरे कमाज' ही मिला है और कमाज के शब्दों साथ उतका अर्थ भी कुछ जाता है, इसलिये हम इसी प्रकार गाते हैं।

राग दरवारी कान्हड़ा

छोटा ख्याल

ताल—त्रिताल

गीत

स्थायी—हे तुम सौं हूँ करीम रहीम हबीम वाक परवरदिगार
गरबिय को गरब दूर कर दादत है दिन में दुखिया को मोर दाता ।

अंतरा—ओ ओ मन की हृष्टता सो पुनवो साहँ, सदासंग को रीते
हीन दुना में ओ बताये ॥

स्थायी

X				५									१३				
													रि	सा	रि	सा	
													नि	ये	•	छ	व
नि	-	नि	-	सा	नि	-	सा	-	रि	सा	-	सा	रि	सा	-	सा	
मो	ड	•	ड	ही	ड	•	ड	क	री	ड	म	र	ही	ड	म		
नि	म	रि	-	सा	सा	-	सा	रि	सा	रि	सा	रि	नि	-	नि	प	
इ	की	ड	म	पा	ड	क	प	र	व	र	दि	गा	ड	•	र		
म	म	प	प	नि	नि	नि	सा-रि	प	-	नि	नि	सा	सा	रि	सा	रि	-
ग	र	वि	म	की	•	ग	र ड • •	म ड ड •	दू	•	र	क	र	वा	ड		
रि	रि	म	म	म	प	प	म	ग	-	म	प	प	म	ग	म	ग	
र •	त	है	•	छि	•	न	में	ड	दू	•	खि	•	या	ड	•	को	•

×
 प
 सां
 धी

- - नितां तां
 ऽ ऽ • • र

रि' सां
 नि नि

दु ख

सां सां सां नि
 नि नि नि प

• • • द

रि' रि' - - -
 रि • ऽ ऽ ऽ

- - - रि'

ऽ ऽ ऽ द

रि' रि' - रि' सां
 दु • ऽ र •

रि' रि' - सां नि-
 • • ऽ • फ •

सां सां - रि' सां ध-
 • • ऽ ऽ • • र ऽ

नि प

• न

म
 मनि नि प म प, म नि

ता • • • •

म नि प म प, नि ग -
 • • • • के ऽ

×
 म
 रि - रि सा
 रो ऽ घ •

सा म
 म रि

न च

रि प म
 प - नि प म

हूँ ऽ • • •

म नि प
 नि - सां नि नि प

• ऽ • • •

सां

•

रि रि - - सा
 ओ • ऽ ऽ •

रि' रि' - - नि
 • • ऽ ऽ •

नितां नितां प -
 • • • • ऽ

नि- नि प नि म -
 • • • • ऽ

प - प म प ग -
 • ऽ • • • • ऽ

म
 ग ग म रि सा

ऽ ऽ र हू • ज •

नि ध - नि प
 र ऽ • त

X	५					०					१३				
मप	मम	रि	सा	रि	-	सा	-	नि॒सा	रिम	रि	सा	नि॒	सा	रि	सा
००	००	मो	रे	दा	ऽ	ता	ऽ	००	००	ये	०	०	०	हु	व

अंतरा

सा	- रि	म	म	प	म	प	-	प	-	प	-	-	-	प	-
ओ	ऽ ०	मो	०	म	न	की	ऽ	इ	ऽ	पृष्ठा	ऽ	ऽ	ऽ	सो	ऽ
नि॒	म	म	प	म	रि	सा	रि	नि॒	सा	-	सा	-	सा	सा	नि॒
पु	ज	वो	०	०	०	०	०	हाँ	०	०	ऽ	ई	०	॥	दा
नि॒	म	नि॒	नि॒	सा	सा	सा	-	म	रि	म	म	प	- म	नि॒	प
२	ग	को	०	दी	०	वे	ऽ	दी	०	न	हु	नी	ऽ ०	में	ऽ
सा	-	-	-	नि॒नि	पम	रिसा	नि॒सा	रि	-	सा	-	रि	नि॒	सा	॥ सा
ओ	ऽ	ऽ	ऽ	व ०	ता०	००	००	०	ऽ	ये	ऽ	ये	०	हु	व

ताने

X	६	०	१२	गम्	रिखा	नि	सा	रि	सा
१)						ये	•	हु	व
२)				गम्	गम्	रिखा	नि	सा	”
३)				ग	- म	रिखा	नि	सा	”
४)				साखा	रिखि	गम्	रिखा	”	”
५)				मग	ग, म	ग	मग	मम	रिखा
६)				रिखा	सा, म	ग	मग	गम्	रिखा
७)				सारि	ग	-	गम्	रिखा	नि
८)				बुनि	सारि	ग	गम्	रिखा	नि
९)				नि	सानि	रिखा	मग	मम	रिखा
१०)				नि	सा	सारि	मग	गम्	रिखा

×	५						०						११					
म	ग	-	-	-	प	-	-म	नि	ग	-	-	नि	ग	-	-	नि	ग	-
सो	ड	ड	ड	ये	ड	ड०	तुव	सो	ड	ड	तुव	सो	ड	ड	तुव	सो	ड	ड
२१)	मग	ग, म	गग	पम	म, प	मम	निष	ध, नि	धष	निनि	पम	गम	रिषा	निषा	निषा	रिषा	ये	तुव
२२)	निषा	रिम	पनि	सांरि	गंम	रिंसां	निनि	पम	गम	रिग	निषा	रिषा	-	रिषा	-	रिषा	-	रिषा
													ये	तुव	ड	तुव	ड	तुव
२३)	मग	ग, म	गग	पम	म, प	मम	निष	ध, नि	धष	सांनि	नि, सां	निनि	रिंसां	सां, रि	सांसां	मंम		
मंम	मंम	मंम	रिंसां	निनि	पम	गम	रिषा	निषा	रिषा	ध	निषा	रिषा	ध	निषा	रिषा	ये	तुव	सां
२४)	निषा	रिषा	सांरि	मग	गम	पम	मप	निष	धनि	सांनि	निषा	रिंसां	सांरि	मंम	मंम	रिंसां		
निनि	पम	गम	रिषा	निषा	रिम	पनि	सां	-	निष	ग	-	निषा	रिम	पनि	सां			
-	निष	ग	-	निषा	रिम	पनि	सां	-	निष	ग	-	निष	ग	-	निष			
	तुव	सो	ड						तुव	सो	ड	तुव	सो	ड	तुव			
२५)	सांसां	सा, रि	रिनि	गग	ग, म	मम	पप	प, प	धष	निनि	नि, सां	सांसां	रिंरि	रिंम	मंम	मंम		
रिंसां	निनि	पम	गम	रिषा	निषा	रिम	पनि	सांरि	मं	-	ग	-	निषा	रिम	पनि			
सांरि	ग	-	ग	-	निषा	रिम	पनि	सांरि	मं	-	ग	-	सा	निषा	रिषा			
													ये	• •	तुव			

राग दरवारी कान्हड़ा

गीत—विताल

गीत

स्थायी—बंदनवार बाँवो रे बाँवो सर मिल के मालनिया

ममदसा प्यारे के घर पात्र ।

अंतरा—सर रँगोडे तानन सौ मधुवा गावो मालनिया

सब साहिर सौ पात्र ॥

स्थायी

X				५											१३	मम लनि	मम	प
																धं •	द •	न
नि धू	-	सा नि	सा नि	सा	रि	सा	रि	म गू	म गू	म गू	म गू	म	रि	-	सा			
वा	५	•	•	रू	बाँ	•	धो	रे	•	•	•	•	बाँ	५	बी			
साम	गूम	रि	सा	रिनि	सा	राम	गूम	रि	सा	नि धू	नि	सा	प	म	प			
स •	य •	मि	ल	के •	•	मा •	• •	छ	नि	या	•	•	धं	द	न			
नि धू	-	सा नि	सा नि	सा	रि	सा	रि	म गू	-	म गू	म गू	-	रि	सा	रि			
वा	५	•	•	रू	बाँ	•	धो	रे	५	•	•	५	म	मम	द			
म गू	म गू	म गू	म रि	प	य	रि	सा	नि	सा	रि	नि	सा	प	म	प			
सा	•	•	प्या	रे	के	प	र	आ	•	•	व	•	वै	द	न			

राग दरवारी कान्हड़ा

ध्रुवद—चौताल

गीत

स्थायी—सारज रिखम गान्धार, मध्यम पंचम धैवत निखाद,

ये सप्त सुर शुच बीके दुखाप गाय,

ध्रुवद मध सुनियो गावन गुनि ।

अंतरा—आरोहि धवरोहि आकी उकट पुलट होय,

निखाद धैवत पंचम मध्यम गान्धार रिखम ॥

स्थायी

×	५			०			९			११		
सा	सा	सा	रि	सा	सा	म	म	-	म	-	म	म
ख	र	ख	रि	ख	म	गा	०	५	घा	५	र	र
॥	-	म	म	प	-	प	प	नि	नि	नि	नि	नि
म	५	ध्य	म	पं	५	ख	म	वै	०	ब	त	त
लो	सा	-	नि	सां	धू	-	धू	नि	प	म	प	प
नि	खा	५	द	ये	०	५	स	०	स	सु	र	र
नि	ग	-	पम	नि	प	नि	ग	ग	ग	ग	म	म
न	सो	५	नी०	०	के	सु	ला	०	ये	गा	०	०
म	ग	म	प	ग	-	म	रि	ख	सा	सा	-	-
य	धु	र	प	द	५	म	घ	सु	नि	यो	५	५

५	०	१	०	१	०	१	११	
रि	प	रि	म	प	रि	ग	-	ग
गा	०	०	०	०	य	न	ऽ	०
								म
								रि
								गु
								नि

अन्तरा

सा	-	-	सां	-	सां	रि' रि	सां नि	सां रि	सां रि	-	सां
भा	ऽ	ऽ	रो	ऽ	ही	अ	य	०	रो	ऽ	ही
म	सां	-	सां	रि' रि	सां	रि' रि	रि' रि	सां	रि' रि	रि	प
जा	ऽ	की	उ	उ	ट	पु	ल	ट	हो	०	य
सां रि	सां रि	-	रि	रि' रि	-	रि' रि	रि' रि	रि' रि	-	प	प
नि	खा	ऽ	द	वै	ऽ	व	व	व	ऽ	व	म
म	-	म	म	म	-	म	-	ग	रि	रि	रि
म	ऽ	व्य	म	सां	ऽ	वा	ऽ	द	रि	ख	भ

राग मालगुंजी

आरोहावरोह—नि सा गम धनिष्ठा नि धर, मग, रिगम, मग् रि-सा ।

जाति—औदव-वक्र-सपूर्ण ।

ग्रह—शुभ । रिनि-सारिग-म ।

अंश—गान्धार ।

न्यास—मध्यम ।

प्रपन्यास—वैवत ।

विन्यास—पङ्कज ।

मुख्य अंग—रिन्-सारिग-म ।

समय—रात्रि या द्वितीय प्रहर ।

प्रकृति—न गंभीर, न तरल ।

विशेष विवरण

यह राग विशेष प्रचार में नहीं है । हमारी परंपरा से हमें यह प्राप्त हुआ है । हमारे पूज्य दादागुरु पं० दालकृष्ण बुया इचलकर्जीकर को ग्यालियर परंपरा से यह प्राप्त हुआ था, और उन के प्रधान शिष्य हमारे गुरुदेव पं० भीविष्णुदिवंगत पल्लकर जी कृपा से उनके शिष्यों को प्राप्त हुआ और उन के द्वारा भारत में इस का प्रचार हुआ है ।

यह राग मुख्यतः दो रागों के सम्मिश्रण से पैदा हुआ है, ऐसा कहा जाता है । एक रागेभी, वृत्त रागेभी । आरोह में कहीं रागेभी का सा रूप रहता है और अवरोह में कहीं रागेभी का भाव होता है । इन दोनों का सम्मिश्रण होते हुए भी इस राग का अपना नियोजन कायम रखते हुए, उन दोनों का अधिभाव तिरोभाव होता रहता है । भैरव-बहार, वसंत-बहार या ऐसे अन्य सम्मिश्रण के समान दोनों रागों का पूरा रूप इस में निरर्शित नहीं होता, बल्कि दोनों का मिल कर एक तंतुय निराला ही रूप प्रगट होता है ।

‘रिनि-सारिग-म’ इतना कहने मात्र से इस राग का प्रादुर्भाव होगा । इसका चलन इस प्रकार है :—

रिनि-सारिग-म, रिगमगुरि-सा, गमध-पधनि-ध निध, प धपु, म पम ग मग रिग-म, मग् रिता ।

नि सागमधनिष्ठा, सारि-सा निध-पधनि ध निध प धपु म पम ग मग रिग-म, मग् रिता । रिनि-सारिग-म ।

इसमें शुद्ध निपाद अस्पर्श है, केवल उत्तरांग में 'सा' को छूते समय इसका उपयोग किया जाता है।

जहां 'मधन्वि' और 'मगुरि' होता होता है, वहां धृग मर के लिये वागेथ्री की छाया टिख जाती है। किन्तु तत्काल ध निध्रि प ध्रि प मध्रि ग मुरि रिग - म इस क्रिया से वागेथ्री का द्विरोभाव हो जाता है और 'मगुरि' के पुनः आविर्भाव होते ही रिन्नि - सारिग-म, इस क्रिया से वागेथ्री पुनः तिरोहित हो जाती है। तदन्ति सागमधन्वि या वागेथ्री की छाया जग सी रिखाई देते ही पुनः नि सांनि ध्रि प ध्रि प मध्रि ग मुरि रिग - म यह स्वयंकां छेने से और 'रिमगुरि - सा' या करने से वागेथ्री तिरोहित हो जाती है और माधुंजी प्रस्थापित हो जाती है।

धंका की जा सकती है कि वागेथ्री में भी दो पंचम लगता है। वास्तव में वागेथ्री में पंचम न लगाना ही उचित है, क्योंकि यह वागेथ्री-बान्हा की क्रिया है। फिर भी वागेथ्री में जिस दंग से पंचम लगाया जाता है, उस से इसमें पंचम लगाने का दंग निराशा है। इसमें तार पड़ने से मध्य गान्धार तक डोलते हुए स्वरों से नीचे उतरा जाता है और पंचम भी उसी प्रकार डोलते हुए लिया जाता है। हां, तानों में सन्धिप चों चीजा अवरोह होता है।

यह ध्यान रहे कि इसमें 'गसा गमप गुरिन्नि सा' न लिया जाए, क्योंकि उस से हंसकिंकिणी दिखाई देगी। भीम-पत्ताही के अंग से शुद्ध गान्धार लेकर गाई जाने वाली हंसकिंकिणी और इसमें बहुत अन्तर है। इसीलिये 'गमप' जाने को कहा है। 'गमर' जाने की मनाही है और उतरते समय पूर्णांग में 'रिमगुरि - सा' यों ही लेना चाहिए।

इस राग में अधिक चीज़ें नहीं मिलती इसका ओ बड़ा ख्याल हमारी परंपरा में है, उसे सूत्रम दृष्टि से देखने पर यह पता चलता है कि इस राग का आरोह दो दंग से होता है।

१) सा, रि म प ध } २) ग म ध नि सा
सा, ल ल कु ट } और ओ र मु कु ट



किन्तु इसकी आलापकारी और तीन क्रिया में 'सारिमपध' वाला आरोह - कम नहीं चलता, सर्वथा 'त्रि सागमध' ही होते हैं।


इस राग का साथ दारोमदार 'रिन्नि - सारिग - म' - इसी टुकड़े पर हैं और यह क्रिया इसके रागत्व को परिष्कृत करने के लिये बार-बार ली जाती है।

यद्यपि तान-क्रिया में 'त्रि सागमध' वाते हैं, और इस दृष्टि से निपाद इसका ग्रह स्वर होना चाहिये, फिर भी राग की आलस के लिये और राग को प्रस्थापित करने के लिये जो ऊपर लिया टुकड़ा आवश्यक है, उसका आरम्भ करम के बिना नहीं होता। इसलिये ऋषभ को ग्रह स्वर मानना चाहिये। शुद्ध गान्धार अर्ध स्वर है क्योंकि उसी पर राग का रागत्व निर्भर है। आरोह और अवरोह में मध्यम पर मुकाम किया जाता है, इसलिये मध्यम न्याय स्वर है। शुद्ध गान्धार का दीर्घ उच्चारण कर के ही मध्यम पर ठहराया किया जाता है।


राग मालगुंजी


मुक्त आलाप


१) सा, नि, ^{नि सा नि}  घ नि, सा, रिसानि सा - नि, ^{नि सा}  घ नि, सा, सा नि, घ नि, सा ग,

ग - रिम ग ^{रि सा} रि - सा, रिसानि सा - नि, घ नि, सा ग - रिम ग  रि - सा, रिसानि सा -



सासनि घनि - ^ग सा ग - रिम ग  रि - सा, नि नि रि सा ग - रिम ग  रि सा, सानि रि सा ग

नि, घ - सानि - रि सा ग - रिम ग  रि - सा ।

(२) ^{ग ग रि} मम ग - म ग - रि - सा, रिसानि सा - मम ग रि - म पम ग  रि - सा, सासनि घनि

रिसानि सा मम ग रि - म पम ग  रि - सा ।

(३) रि सा नि, घ नि, सा ग, रिसानि घनि सा ग, म ग रि सा नि, घ नि, सा ग, मम रिसानि घनि सा -

म पम ग  रि - सा, ^{रि} सा ग ग - म पम ग  रि - सा, ^{नि रि} नि सा सा ग - म पम ग  रि - सा,

^{घ नि रि} घ नि, सा सा ग - म पम ग  रि - सा ; म पम ग  , रि ग - म पम ग  , सा ग - म

पम ग  रि - सा ।

(४) सा, रि नि, - सारि ग - म, ^{सा नि सा} रिग - म, नि सा ग - म, रि नि - रि सा ग - म, रि नि - सा घ -

सा ग ^{ग रि} नि सा ग - म, ग - म - ग - ग - म, ^{सा सा नि} रि रि - सा सा - म - म - ग - ग - म, ^{घ घ} सा - सा - नि - नि -


ग ग रि छ छ छ सा सा नि ग ग रि
म-म-ग-ग-म, साख-नि-नि-रि-रि-सा-सा-म-म-ग-ग, माम गमग रिग - म,
म
ग रि-सा।

(५) रिस्ता निस्त्वा ग - मगमरिग - म, खनिस्त्वा ग - रिनिस्त्वा ग - मगमरिग - म, मगमस्तमगमरि ग -

म, सासान् रि रि सा ममग ग - म, म - गु रि सा ।


(६) निःसागमय - पृथ - मय - गम - रिग = म, रिशानिः सागमय - पृथ - मय - गम -

रिग=म, रिगिहति, सा ममगताग पपमगम म, घनिधु - पघप - मगम - गमग - रिग=म, म ग् रि-सा,

निःसागमधन्वि - पमम ग - रिग = म, म ग्  रि - सा ।

सा ग म प नि सा नि सा ग म प सां म प नि सां
(७) नि सा ग म प नि ष-; नि सा ग म प नि ष, नि सा ग म प नि ष, म प नि ष, ग म प नि ष,

धन्वि - पथव - ग्राम - गमन्ति - च, गमन्धष्य पथम गमन्ति - च, रिक्ताभिः सा गमन्ति - च, धन्वि - पथव -

मम - गम - रि = म म्  रि - सा ।

(८) नि सा ग म प - नि सा, सा - नि प सा - नि सा, सा, नि प म ग रि - म, म प नि सा - नि सा,

निर्वाणि धनिष पथप मम गमग गम्भनि सां - निसां, म गूरि स नि. थ नि. सा गम प रिषां -

निष्ठा, मन्त्रिणानि धृनि—सांगमधनि र्हा - निष्ठा, रि - य—मन्त्रिणानि धृनि सांगमधनि र्हा - निष्ठा,

साङ्गि-रिख-मग-पम-पय-निष तां - निरा, रिखानि सा ममगताग परमम निनिपय नि तां - निरा,

सानि नि रि सा मग पम पय नि ष स नि रि सा - रि सा, सानि रि सा मग पम नि ष स नि रि सा - रि सा,

सा ग म ष नि रि रि सा सामग गपम म नि ष स - रि सा, सा रि सा नि रि सा ष पय मम गमग रि - म,

सा
म ग नि रि - सा ।

(९) ग म ष नि सा गे - रि गे - मे - ग नि रि - सा, रि रि - रि सा - गे - मे ग नि रि - सा,

रि सा नि ष रि सा - मे ग नि रि - सा, रि रि सा नि सा - सा नि ष रि सा - मे ग नि रि - सा ;

रि रि सा नि सा ग - सा नि ष रि ग - रि - मम ग नि रि - सा ।

(१०) रि रि सा नि ष रि सा गम नि रि गे - ग - मम - ग नि रि - सा, रि सा गम नि रि - सा,

नि सा गम नि रि रि - रि, नि सा गम नि रि ग - ग, मम नि रि - सा

(११) नि सा गम नि रि - रि सा, ष रि सा गे - रि गे - मे - ग नि रि - सा, रि सा नि ष रि सा - सा गे -
नि रि - सा, रि रि सा नि रि - मे ग रि गे - मे ग नि रि - सा, सा मे - ग रि गे - मे ग नि रि -
रि - सा, मम रि ग - सा नि रि सा - सा मे ग रि गे - मे ग नि रि - सा, रि रि सा गम नि रि -
रि गे - मे ग नि रि - सा, मम रि सा नि रि सा गम नि रि गे - मे ग नि रि - सा,
रि रि सा गम नि रि - ग - मम ग नि रि - सा ।

०	०	०	५	५
सा रि खो	सा .	ग ग सा रि स र	ग मला -- मो ०० ५ ५	ध सा रि रि - र ५ ० न ५ सा - सारि नि सा पे ५ ० ० ०
०	५	११		
- सा ध सानि ५ क ० ध ०	रिसा ग -- रे ० ५ ५	पूर्ववत् मुलका		

अंतरा

०	५	११
		- गम मध धनि ५ मो ० र ० मु ०
		निः निः -- कु ० ट ० ५ ५
		सा -- निः सो ५ ५ ० ०

०	५	५
सा स	निः -- ० ० ५ ५ ५	रि नि-सा निः -- अ ० ५ ० ध ० ५
		सा निः निः रि सा ० ० ० क
		ध सा सा सा रि नि रि
		ध -- नि प ० ० ५ ०

०	५	११
प ध-नि ध नि-सानि के ० ५ ० ० ५ ० ०	ध निध प धपे ० ० ० ० ०	म पम ग मय ० ० ० ० ०
		रि ० ० ५ ५
		प ० ०
		- नि ध नि ५ ग ० स

०	५	५
नि सा -- सा ० ५ ५	निः -- ० ० ५ ५ ५	सा रि सा नि र
		ध सा नि क न
		नि की
		प ध - नि ध नि - सानि के ० ५ ० ० ५ ० ०

०	५	११
ध निध प धप ध ० ० ० ०	ग पम ग मय ० ० ० ० ०	सा ० ० ५ ० ५ ५
		ग म - पम -- ० ० ५ ० ५ ५
		ध रि सा रि - ग न मे च ५
		ग मला -- ० ० ५ ५
		रिसा सानि धनि रि ग ० ० ० ० ० ० व त

राग मालगुंजी

तराना

ताल—चिताल

स्थायी—समा देरे ना हीं हीं, तन देरे ना तदानि हीं,

त हीं तन देरे ना तदानि हीं,

अंतरा—उदतन देरे ना तनन तन देरेना,

धन्नि प प म प ग म गू रिसा ग म,

नवधेत् धिरकिटक धा धीना विरकिट-

तक धुम किटक कचे किदनग धाति धर बदान्

किध धाति धा बदान् किध धाति धा ॥

स्थायी

×			५				०					१३				
												रि	सा	सा	सा	रि
												त	नि	नि	दे	रे
ग	-	-	ग	म	-	ग	मगू	रि	सा	-	-	-	-	सा	सा	
ना	५	५	दी	०	०	दी	००	दी	०	५	५	५	५	त	न	
रि	मगू	रि	सा	रि	रि	नि	सा	नि	नि	सा	-	म	ग	रि	म	ध
दे	रे०	ना	०	त	दा	०	नि०	दी	०	५	त	दी	०	त	न	
पध	सागि	प	प	म	ता	रि	ग	म	गू	रि	सा					
दे०	रे०	ना	०	त	दा	०	नि	दी	०	०						

अंतरा

१३

०	गम	धनि	सांनि	सां	निर्सा	निर्नि	सांनि	धध
	उद	तन	दे रे	न	तन	नव	न दे	रेना
X				५				
	धनि	धन	मर	गम	गुरि	सा	ग	म

१३

माध -	-- धध	धधधध	ध	धनि	निनिनिनि	निनि सांसां	सांसांसांसां
नकयेत्	ऽऽ धिर	कियत्क	धा	धीना	ति र कि ट	त क धु म	कि ट त क

५

निर्सा	सांसांसांसां	निर्सा	निर्नि	- रि'सांसां	ध - निध	ध - नि -	-- धध
कत्ते	किङ्गन	धाति	वाकडा	ऽम् किङ्	गरऽ	धा ऽ वदान	ऽऽ किङ्

१३

गम	गुरि	सा					
धाति	धा	.					

तानं

१३

X														
१)						रिग	मग्	रिषा	त	ना	ऽ	दे	दे	
२)						मग	रिग	मग्	रिषा	"	"	"	"	"
३)				मग	ग, म	गग,	मग	रिग	मग्	रिषा	"	"	"	"
४)				निर्सा	र म	छध	मग	रिग	मग्	रिषा	"	"	"	"
५)				मध	प, प	पम,	मग	रिग	मग्	रिषा	"	"	"	"

५)				धप	पम,	पम	मग	रिग	मग्	रिस्	"	"	"	"	"
७)				रिदि	सा, म	म ,	मग	रिग	मग्	रिस्	"	"	"	"	"
८)	निस्	गम	धप	धप	पम	गप	मग	रिग	मग्	रिस्	"	"	"	"	"
९)	निस्	गम	धनि	धप	पम	मप	मग	रिग	मग्	रिस्	"	"	"	"	"
१०)	धनि	ध, ध	निध	धप	प, प	धप,	मप	म, म	पम	मग्	रिस्	"	"	"	"
११)	निस्	गम	धनि	सांनि	धप	धनि	धप	मग	रिग	मग्	रिस्	"	"	"	"
१२)	मग्	रिस्	निस्	गम	धनि	सांनि	धप	म ग	रिग	मग्	रिस्	"	"	"	"
१३)	सां, नि	सांनि	धनि	ध, प	धप	मप	म, ग	मग	मग्	रिस्	"	"	"	"	"
१४)	निस्	गम	धनि	सांनि	गं, रि	सांनि	धप	मग	रिग	मग्	रिस्	"	"	"	"
१५)	निस्	गग	रिग	मम	गम	धध	मध	निनि	धनि	सांसा	निस्	रि'रि'	सांनि	सांसा	निध
१६)	धप	धप	पम	पप	मग	मग	गम	रिग	मग्	रिस्	त	ना	५	दे	रे
१७)	रिग	मग्	रिस्	धनि	सांनि	धप	रि'गं	मग्	रि'सां	धनि	सांनि	धप	रिग	मग्	रि'गं, नि'गं
१८)	गम	धनि	सांनि	गं, रि	सांनि	धप	मग	रिग	मग्	रिस्	नि'सा	त	ना	५	दे
१९)	सांसा	सा, ध	धध	धप	पम,	गप	मग,	रिग	मग्	रिस्	सांसा	सा, सां	सांसा	सांनि	धप
२०)	निध	पनि	धप	मप	पम	गप	मग	रिग	मग्	रिस्	नि'सा	त	ना	५	दे
२१)	रि'गं	रि', रि	गं, रि'	सांनि	सां, सां	रि'सां,	नि'सां	नि, नि	सांनि	धनि	ध, प	नि'प,	प'प	प, प	धप,
२२)	म, म	पम,	गम	ग, ग	मग,	रि'रि'	सांनि	धप	मग्	रिस्	नि'सा	त	ना	५	दे

परिशिष्ट

(पाठ्यक्रम के उपांग स्वरूप राग)

(१) राग सूरमल्हार

प्रकृति—न सरल न गंभीर ।

30

सां
धृपमप निष - मप निष - प, रिरिसानिषा ममरिसारि पपमरिम धधपमप निष - म प निष - प, रिसा मरि -

मरि पमम - पम धपप - सां
निष - मप निष - प, सारि=सा रिम=रि मर=म पमधप सां
निष - मप निष - प,

सा रि म सां सां म रि
सारि रिम मर पनिष - म प निष - प, मधमर रि, ॥ प पमम रि, गुगुरि रिरिसानिषा ।

(९) ममरिसा निषारिमपनिष - सां
मप निष - प, सानि रिसा मरि पम धप निष - मर निष - प, म
प सां - नि - ध - मप निष - प, मरि पम धप सानि - ध - सां
मप निष - प, मरिमसारिनि रिसा रिमप सानि - ध -
ध सां
मप निष - प, धधपमर मधमप रि, रि - म प - पमम रि, गुगुरि रिरिसानिषा ।

(१०) निषारिमपसां - निषां, निष - म प सां - निषां, निष - पमम रि - म प सां - निषां, मरिमसारि
पमधप सां - निषां, निषनिषधमधप सां - निषां, ममरिसानिषारिमपनिष - म प सां - निषां, निषारिमपनिषारि'निष-म
प सां - निषां, रि'रि'सानिषां निष - म पमधप निष - प, पमधप म रि सारि=सा - निषा ।

(११) निषारिमपनिषारि', रिरिसानिषा रिमपनिषारि' - , सां - रिसा=रि', नि=सानि=रि',
सा
प=सानि=सां - नि=सानि=रि', म=धम=प प=सानि=सां नि=रि'सां=रि', रि' नि - ध - म प निष=प,
रि'रि'सानिषारि'निष - म प निष - प, मधमप रि, रिम - सारि - निषा ।

टिप्पणी—इस राग में आधाप पूरा करते समय गुगुर रिरिसानिषा यह टुकड़ा कहीं-कहीं जोड़ देना चाहिये,
जैसा कि ऊपर के आधापों में कहीं-कहीं दिखाया गया है ।

सुक्त ताने

निस्तारिमपन्निषम ममरिषा । पम षप निन्धिष ममरिषा । मरि—पम—षप निन्धिष ममरिषानिषा ।
 रिषा—मरिषम षप निन्धिषममरिषा । निस्तारिमपन्निषम—निन्धि—षप ममरिषा । ममरिषा रिमरिन् षमषप निन्धिष
 ममरिषा । निन्धि षपम मम निन्धिष ममरिषा । ममरि रिषा निषा निन्धि षपम मम निन्धिष ममरिषा । गृगृरि
 रिषानिषा मरि—पम षपम निन्धिष ममरिषा । गृगृरि रिषानिषा षपम पमरिम निन्धिष षपमम सान्धिष ममरिषा ।
 निस्तारिमरिषा रिमपन्निषम षन्धिष सान्धिष ममरिषा । मरिषा पमरि षपम निन्धिष सान्धिष रि'सा'नि
 रि'रि'सान्धिष ममरिषानिषा । सारिमपम पममरिषा, रिमपम निन्धिष षपम, मपमनिषा सारि'रि'सान्धि
 सान्धिष ममरिषा । रि'सा'नि सान्धिष निन्धिष षपम पमरि मरिषा । सारिषा—रिमरि मपम—षपम
 पसा'नि—नि'रि'सा, सारि—रि' सान्धिष ममरिषा । ममरिमरिषा षपमम सान्धिष रि'रि'सान्धि
 रि'रि'सान्धिष ममरिषानिषा । रिषा मरिषा पम षप सान्धिष रि'सा' मरि'मरि'सा सान्धिष ममरिषा । गृ'रि'
 रि'रि'सान्धिष रि'रि'सा सान्धिष निन्धिष निन्धिष षपमम निन्धिषममरिषा । गृ'रि' रिषानिषा
 गृ'रि' रि'रि'सान्धिष सान्धिष ममरिषा । सारिम रिषम मपम षसान्धिष नि'रि'सा सान्धिष रि'सा सान्धिष
 षप पमरि रिषानिषा । रि—म रिषानिषा, नि—रि' सान्धिष, रि'—म रि'सान्धिष सान्धिष ममरिषा ।
 रि—प—मरिष पन्धिष ममरिषा, ष—सा—नि षन्धिष सान्धिषमप, नि—रि'—रि'सान्धिष मरि'सा सान्धिष,
 मपनिषा रि'मरि'सा सान्धिष ममरिषा ।

अंतरा

	१	११	
	प प म म प - ग र ख ङ	रि' रि' - - नि नि ङ ङ ग र	निशा - - ख० ङ ङ ङ ङ ०० ख
×		५	
सा हूँ	निशा - - - ०० ङ ङ ङ	मप निशा रि' - औ० ०० ० ङ	सा - सा सा र ङ ख र
		११	
- - रि-मम-प ङ ङ तङ० वङ०	पसा नि - - ही० ०० ङ ङ	म रि ख	सा गू-गूरिरि रि सा नि रंङ० ००० ०० ० ङ ङ ग
×		५	
रि नि नि सा अ त	- ङ	निशा रिमप नि - - ही० ००००० ङ ङ	नि म प - ०० ० ङ ङ ङ सुङ० लङ० सा रि' पा
	१	११	
सा - प - म - मष प ००० ङ ० ङ ० ङ ०० ०	पसा नि ध - ०० ० ये ङ	प - म - प ण ० ङ ० ङ० ०	म म रि रि ग र रि - नि सा दा ङ ज ० क्ष

वराना-त्रिताल

स्यायी—दानि ही तन धोती कीती नों, सानों हानों तानों तों सवारे तारे दानि ।

अंतरा—ना दिर दिर दिर धोवी छन ही तन बन ही तमनन ।

नित्तारे तदो ह्ये तन तौ चनन ॥ तौ चो चननन चारे सारे दानि ॥

स्थायी

[illegible]

अंतरा

सां	-	सां	सां	सां	सां	सां	-	म	म	म	म	प	नि	नि
दी	५	त	न	न	न	दी	५	ना	दिर	दिर	दिर	पी	ती	न
नि	रि'	मि	सां	नि	-ब	पम	प	रि'	नि	सां	सां	नि	सां	सां
•	त	दी	•	दी	५ •	त •	न	सो	५	•	त्र.	न	न	•
मि	-	सां	-	नि	निब	पम	प	म	-ब	प	-म	रि	रि	सा
लो	५	लो	५	त	न •	म •	न	सा	५ •	रे	५ •	सा	रे	दा

(२) राग भिम्भोटी

आरोहायरोह—सारिगम पपछा, सन्निवर्णमग रिख ।

अथवा—पु छ सारिगमग, मगरिसा नि, धृ प छ सा ।

जाति—पाडय-संपूर्ण ।

मह—मन्द्र पंचम ।

छंरा—गान्धार ।

न्यास—गान्धार ।

अपन्यास—पंचम ।

विन्यास—पदज ।

मुख्य अंग—प्रजसारी गमग, मग रिखनि, प, प च सा ।

समय—देशिए विशेष विवरण ।

प्रकृति—तरल ।

विशेष विवरण

अपनी मधुरता के कारण खमाज या कामोवी ने समाज में जो प्रिय स्थान प्राप्त किया है, शिसोटी का भी समाज के दिल में वैसा ही स्थान है ।

विचार्यों यह समझ चुके हैं कि मराठ के पद्मग्राम की जो मध्यम मूर्च्छना है, उससे प्राप्त स्वरपति में कोमल निवाद आता है । पद्मग्राम के मध्यम को पद्व मान कर जब मूर्च्छना बनाएँगे तब उस ग्राम का मूल आरंभ स्थान मन्द्र पंचम बन जायगा और उसे पंचम मानने से शिसोटी की स्वरवली सदा ही में प्राप्त हो जायगी । इस प्रकार पु छ नि सा रि ग म, म ग रि सा निवर—इस स्वरवली के आरोह में से निम्न निम्नित देने से शिसोटी का स्वर खड़ा हो जायगा ।

इसकी स्वरवली और मन्द्र मध्य प्रसार को ऊपर लिखी दृष्टि से देखने से यह प्रबल अनुमान हो जाता कि शिसोटी का पद्मग्राम की मध्यम-मूर्च्छना से सीधा संबंध है । इस अनुमान की पुष्टि एक और बात से भी होती है । भारत के सभी प्रांतों और चारों दिशाओं के प्रदेशों में विवाह के अवसर पर ब्राह्मणों द्वारा जो मंगलाष्टक गाये जाते हैं, उसकी 'धुन' सभी जगह विस्तृत एक सी पाई जाती है और वह पूर्णतः शिसोटी का ही रूप है । इस परंपरा द्वारा यह स्वरवली अद्वैत रूप से आज तक चली आई है ।

किसी-किसी ने इसे शुद्ध राग माना है या लोकगीत की एक पुनः मान लिया है। किन्तु प्रचार में जा देखते हैं कि इस राग में बहुत से रथ्ये, डुमरी, इतना ही नहीं चौगाढ और प्रचार के पद भी पाए जाते हैं। साथ ही यह कहने में फिफिर भी अवसुकि का दर नहीं है कि कुछ लोकगीतों में शास्त्रीय रागों की परंपरा का अछुण्ण प्रवाह प्राप्त होता है। अरुणानिलान के कुछ लोकगीतों में सो भारत की मूर्धन्याओं से उत्तम राग-रूप के दर्शन होते हैं। अनुसन्धान करने वालों के लिये यह भी एक खोज का विषय है।

इसका सामान्य चलन मन्द और मध्य सतक में ही होता है, यद्यपि कुछ लोग मन्द-मध्य की स्वरपंक्ति को ही मध्य-तार में गाते हुए भी देखे गए हैं। प्रायः देखा गया है कि तानपुरे की पहिली तार मध्यम में भिजा कर उसी को पढ़न गान कर इसका गान किया जाता है। इससे भी यह सिद्ध होता है कि इसमें तार गति नहीं है। इसका चलन यों है—

सा, सानिधु पृथुसा, पृथुसारि गम्ग, रिगमंगरिता, रिवानि धु—सानिधुपृथुसा ।

इसमें कोमल गान्धार का घोड़ा का स्वयं करी २ करते हुए कुछ लोगों का देखा गया है। शोरी मियों के कुछ रुपये ऐसे हैं जिनमें गान्धार कोमल का अलङ्कार प्रयोग किया गया है। वस्तु सा - निता - यों करते समय शुद्ध निराद का भी इसमें अलङ्कार प्रयोग होते हुए देखा गया है।

इस राग के समय के संस्थ में यह ध्यान रहे कि विवाह के अरसर पर श्रातः, मन्थाह, सार्य या मन्थराजि जय भी सुनत होता है ६ म् प्राज्ञण पणमरण के पूर्व इस राग में मंगलार्थक गाते हैं ।

कंदा जाता है कि शोभी निर्वाँ ऊँट चराते हुए दिन में वहाँ किसी वृक्ष की छाया में 'रक्षा' करते थे यानी जहाँ विश्राम की बैठक जमाते थे, वहाँ पर नये-नये रुपये बाँधते थे। वे प्रेमी-जन थे, उन्हें राग का बन्धन छू नहीं गया था, इसलिये उनके प्रायः रुपये सिंहाड़ी, रामान, भीखी, काफ़ी ऐसे रागों में अधिकतर पाए जाते हैं। इसलिये इस राग के लिये समय का बन्धन नहीं रहा है। फिर भी स्वरों की रचना को देखते हुए खमाग के समय पर इसको गाया जा सकता है।

इसका मन्त्र-मध्य चट्टन होने पर भी हृत गति होने से इसकी प्रकृति तरल है। फिर भी ध्रुव अंग से गानेवाले इसे कुछ गंभीरता प्रदान करते हैं।

सूक्त शालाप

(१) सा, सा नि-च प घ, च नि-च घ सा, सारिजा नि-च प, प्रधुपमुपधुसा, प्रधुसारिमग, गगरिहारिमग, गगरिहारिमग, नि-नि-घप घ सासनि-घनि- रिखिखिखा गगरिहारिमग, ममग रिग-मगारिसा, गरिखानि- रिखानि-घ - सानि-धप - प्रधुसारिमग, रिगिखारिमग, चनि-घपघसा, रिगिखारिमग, गगरिगगारिनि-सा, घनि-प्रधुसारिमग, गरिमग रिगग-रि सानि-रिख नि-घसानि-घपघसारिमग, गरिमग ऽ सानि-रिख ऽ नि-घसानि- ऽ धपनि-घ ऽ प्रधुसारिमग, रिगगारिख ।

(२) घनि पृथ सारिधृसा रिगसारि गमग, गमगम रिगरिग सारिसारि नि सानि सा घनि धनि पृथसारिगमग,
गमप पमगारि रिगम मगरिसा सारिग गरिसानि निसारि रिसानि घ घनि सा सानि धप, घसारिग सारिगमग,
गरिमगरिसा ।

(३) सा, गमपध पमग, गमप पमगारि गमप मप, सा ऽ गमप मप, पृथसारिगमपध पमगमपरिसानि घ
पृथसारिगमग, धपपमग - पमगारि - ममगरिसा, गगरिसानि - रिरिसानि घ - सासानि धप - घसारिग सारिगमग,
सागमप गमपध पमगमगरिसा, पमगारिसानि घ - पृथसारिगमग रिगमगरिसा ।

(४) सा, गमपधसा, सानिधपधसा, घनिधपधसा, धपपमगरिसा गमपधसा, सा सानिधप, निधिधपम, धपपमग,
पमगारि, गमपधसा, सा सानिधप निधिधपम धपपमग पमगारि मगरिसा ; गमपधसा, रि सा सानिधप सा निधपम,
गम गम मप पधपध सा, सानिधप निधपम धपपम पमगारि मगरिसा ; गमपधसा, रि सा सानिधप सा निधपम,
धपपमगारि पमगमगरिसा - सागमपधसा, पृथसारिगमग सागमपधनिध गमपधसा, धप सा रि गं मे गं,
गं रि सानिधप, धसारि गं सारि गं मगं, गं रि मं गं रि सा रि सारि सानिध निधसा निधप धपनिधपम धमपपमग
मपमगारि गरिमगरिसा, सानिधपपृथसारिगमग ऽ रिगमगरिसा ।

ऊपर लिखी रचपधस्त्रियों को मध्यगति में गाने से आलाप तैयार होंगे और द्रुतगति में गाने से तानें तैयार होंगी । टप्पा के गान में ऊपर दिये हुए सारे स्वर-प्रयोग अधिक उपयुक्त होंगे । डुमरी अंग से जय इस राग को गाते हैं वय इसमें गुणितन खमाब की मात्रा बढ़ा देते हैं । अन्यथा इसका अधिक चलन तो मन्द्र और मध्य स्तक में ही है । इसमें कोमल गान्धार का क्वचिद् प्रयोग इस प्रकार होता है—ममगरिगमगूरिसा, रिमगरिसानि घप पृथसारिगमग ।

राग भिम्भोटो

तल्ल दादरा

गीत

स्थायी—कहाँ के वरंग कहाँ कीनो है गवगवा रे ।

अन्तरा १—कौन गाँव कौन डोंव, कहाँ के निवासी राम,
कवन कावय ठम, तजो है भवनवा रे ॥अन्तरा २—उत्तर दिशि द्रु, नमरी लबोण्या,
गाँव कही, लँव सहीँ, सुनो हो सजनवा रे ॥अन्तरा ३—दयारथ राजा के हम दोउ हैं कुँरवा ।
माता के बचन सुनि, तजो है भवनवा रे ॥अन्तरा ४—ग्रामवधू सकुच सकुच, वृक्षति सिय सों स-नेह ।
कौन ते 'हु' प्रीतम, कौन से देखा रे ॥अन्तरा ५—सिय सुलकाह नखर सौं डुकाह दीन्ह ।
सौंदरे से प्रीतम, गोरे से देखा रे ॥अन्तरा ६—सुलसिदास जाल प्रभू, चरन कमल धूरि की ।
मेरी मन हर लीनो, जामकी हमनवा रे ॥

स्थायी

×	°	×	°								
प	प	-	सा	-	रि	सारि	गम	ग	ग	मग	म
क	हाँ	ऽ	के	ऽ	प	य०	००	व	क	हाँ०	•
रि	ग	रि	सा	नि	सा	रिग	म	गरि	सा	नि	छा
की	•	नो	हे	•	ग	व०	•	न०	वा	•	•
नि	ध	प	ध	सा	रि						
रे	•	क	हाँ	के	प						

अंतरा

×						×					
सा	-	सा	राम	गरि	ग	गम	प	म	प	-	प
की	ऽ	न	गों०	००	व	की०	०	न	ठों	ऽ	व
ग	प	म	ग	रि	ग	गम	प	म	प	-	प
की	०	न	गों	०	व	की०	०	न	ठों	ऽ	व
ग	ग	-	गम	पघ	प	ग	प	म	गम	रिग	ग
क	हों	ऽ	के०	००	नि	वा	०	सी	ख०	००	म
म	म	म	म	-	म	मध	पनि	धव	म	ग	म
क	व	न	वा	ऽ	र	न०	००	००	त	म	०
रि	म	रि	सा	नि	सा	रिग	म	गरि	स्व	नि	सा
त	को	०	हे	०	म	व०	०	न०	था	०	०
नि	घ	घ	घ	सा	रि						
रे	०	क	ही	के	प						

(३) राग जोगी या जोगिय

आरोहावरोह—सा रि म प ध् तां, तां - नि ^{नि} ध् - प, म - गु ^ग रि रि -

जाति—औदय-संपूर्ण ।

मह—पद्म ।

अंश—करम, पैशत । गान्धार, निषाद अहर होने पर भी अनुगामी ।

न्यास—मध्यम, कपम । म वम का दीर्घोच्चार ।

अपन्यास—पंचम ।

विन्यास—पद्म ।

मुख्य छंद—सार्दि म - - गु रि ^ग , पध् तां - नि ^{नि} ध्  ।

समय—रात्रांत और छायाँदय के पूर्व । देखिए विशेष विवरण ।

प्रकृति—अतिशय करुण ।

विशेष विवरण

जोगी विरागमयी करुण रागिनी है । सामान्यतः जो हार मैत्र या रामकली में लगते हैं, त्यक्त मान से वही स्वर इसमें भी लगते हैं, किन्तु इसके आरोहावरोह में और स्वरों के उच्चार में और उनकी गति में अन्तर है और उन्हीं से इस जोगी की करुण-कोमलता और वीरतागिता व्यक्त होती है । इसका सामान्य आरोहावरोह सारिमपध्तां, सानिध्पमगरिस्त-ओं है । इसके अवरोह में निषाद-गान्धार का प्रयोग आवश्यक है । पद्म और मध्यम को छाया में 'नि' और 'म' दके हुए रहते हैं अथवा छिपे हुए ढंग से उनका अलोच्चार कला होता है । इन उच्चारों का ज्ञान शुद्धता से ही प्राप्त होगा । कलामान के शून के लिये शुक का साधिय्य अनिवार्य है ।

इस रागिनी के स्वरों में करुणा सहज है । किन्तु इस करुणा में विशेषता है । जोवन मर विरह के दुःख से दुःखित जीव की आशा जब मर जाती है, तब बन्धु के प्रति जो उपशम भाव जाग्रत होता है, जो विराग उमरता है, उस विराग से उद्भूत करुणा इस रागिनी के स्वरों में प्रतिबिम्बित होती है । कोई स्वकीया, मौला, प्रोषितपतिका नायिका संसार को त्याग कर राम की रत्न में कुछ गद्गद कंठ से गा रही हो, अन्तः दिल खोल रही हो, कुछ ऐसे भाव इस रागिनी के स्वरों में सुनाई देते हैं । इसका मुख्य स्वस्वर इस प्रकार है :—

सारि म=ग रि रि, सारि म, प घ-म=ग रि रि, रिम, मप, प घ-म रि रि, सारि=सा रिम=रि

मप=म पघ=म रि रि, रि म-पघ सा-निध-म, प घ-म रि रि, म प घ सा रि-सा-निध-घ-प,

मपघ-म रि रि-सा ।

ऋषभ पर और धैर्य पर उतरते समय एक विशेष प्रकार से क्रमशः गान्धार और निषाद का स्पर्श लेना आवश्यक है। राग के रस की और भाव की यही चाबी है। वही ऋषभ-धैर्य और उन पर विशेष प्रकार के स्पर्श ही विराग और कण्ठा को उपजाते हैं। सा=नि धू धू, और म=ग रि रि इन स्वरों की, उनके उच्चारणों की विशेष क्रिया शुरु से ही सीखी जा सकती है।

मैरव में ऋषभ से भीड़ से गान्धार छेते हुए ऋषभ पर जिस गंभीरता से उतरते हैं और जिस भीषणता से उस ऋषभ को आन्दोलन दिया जाता है, मैरव की उस भयानक क्रिया का इसमें समूचा त्याग है। यद्यपि मैरव की भीषण स्वर-क्रिया और जोगी की कण्ठ-कोमल क्रिया दोनों ही धैर्य और ऋषभ पर आधारित हैं, किन्तु दोनों रागों में इन स्वरों का उच्चारण-भेद ही भाव भेद को खड़ा करता है। इसलिये दोनों की भिन्न-भिन्न स्वर-क्रियाएँ शुद्धमुख से मुखोद्गत करने से ही भाषाभिम्यक्ति हो सकेगी। कितावों से कला यहाँ सीखी जाती, यह ध्यान रखा जाए। जो स्वरों को जानते हैं, उनकी भिन्न-भिन्न क्रियाओं से उपजते भावों को पहचानते हैं, जो भावों में उलझ कर रस में सुलझे हुए हैं वे इसकी भली भाँति समझ सकेंगे।

इस राग के उठाव में सारिम—ये स्वर लिये जाते हैं और पूर्वांग में म=ग रि रि और उत्तरांग में सा=नि धू धू—ये क्रियाएँ रागवाची और भाववाची है।

इसे सघेरे गाते हुए भी सुना है, रात्रि के बारह बजे भी गाते सुना है और शाम को भी सुना है। हमारी राय में सूर्यास्त और सूर्योदय से पूर्व शान्त, एकान्त एवं वैराग्योद्गादक वातावरण में यह रागिनी गानी चाहिए। अथवा प्रभु के मन्दिर में जब भी आत्मनिवेदन करना हो, गा सकते हैं।

राग जोगी या जोगिया

सुक्त श्रालाप

(१) साहि म - हि गहि, म - हि गहि - सा, हि - म म - हि गहि - सा ।

(२) सा हि म प ध, प ध - म, म - म प ध - प ध - म, हि म प ध - प ध - म, साहि

सा हि म प धि म - हि म प ध - म, म - म हि गहि - सा ।

(३) साहि - सा हि म प ध, प ध - म, म प ध - म प ध - म, म प ध - म, हि - म हि म - म प ध, सा - हि सा हि - म हि म - म प ध, प ध - म, प ध - म, प ध - म - हि गहि - सा ।

(४) साहि म प ध - हि - प - ध - म, म प ध - हि - प - ध - म, हि म प ध - हि - प - ध - म, साहि - हि म प ध - हि - प - ध - म; म - म प ध, प ध - म, हि - म - म प ध, प - ध - म, साहि - सा हि - म - म प ध, प - ध - म, म - ग हि गहि - सा ।

(५) साहि म प धां निहां, साहि म - हि म प - म प धां - निहां, साहि हि म - हि म प - म प धां - निहां; हि गहि - सा, प हि - प, हि गहि - सा, प हि - प, म - हि गहि - सा ।

(६) साहि म प धां हि, साहि म - धां - हि, म प - धां - हि, हि - म - प - धां - हि, सा - हि - प - धां - हि, म - ग हि गहि - सा ।

• रागम का यह प्रयोग जोगी का प्राण है । इसे लिखकर समझाना अत्यन्त सरल है । फिर भी इतना ध्यान रखना चाहिये कि गहि का उच्चारण अच्छी से होगा, किन्तु उस पर आघात विवक्षित न दिया जाय, बल्कि पहिले वाले 'हि' को ही बड़ा कर गान्धार को छूते हुए फिर से 'हि' पर ही उतरना है ।

(७) साहिमपघसाहि'म - हि' गं'हि' - सा, हि'हि'सानिसाहि' - हि'हि'सानिसाहि'म - हि' गं'हि' - सा,
घूपमपघसाहि'म - हि' गं'हि' - सा, हि'सानिसाहि'म - घूपमपघसा - हि'हि'सानिसाहि'म - हि' गं'हि' - सा,
हि'सानिसाहि'म - घूपमपघसा - हि'हि'सानिसाहि'म - हि' गं'हि' - सा, व. निष् - प, हि गहि - सा ।

टिप्पणी—यथासंभव इस राग में तानें न ली जायें तो अच्छा । जल्द तानों से निश्चय ही इस में रसभंग होगा ।
 फिर भी यदि कोई अल्प मात्रा में तान लेना चाहें तो उन के लिये थोड़ी सी तानें नीचे दी जाती हैं ।

साहिमपघ्प मगहिता, साहिमपघसा सानिघ्पमगहिता, साहिमपघसाहि'हि' सानिघ्प मगहिता । मगहिता,
 घ्पमगहिता, सानिघ्प मगहिता । मगहिता सानिघ्प मगहिता । मगहिता सानिघ्प मगहिता । मगहिता साहिमपघ्मपघ्
 मगहिता । सानिघ्प घ्मपघ् सानिघ्प मगहिता । सानिघ्प घ्साहि'हि' सानिघ्प मगहिता । अहिमप घ्साहि'हि'हि'हि'
 सानिघ्प मगहिता, साहेमप घ्पघ्प मगहिता, मिमप सासासासा घ्पमगहिता, मपघ्सा हि'हि'हि'हि' सानिघ्प
 मगहिता ।

(७) साहिमपघसाहि'म - हि' गंहि' - सा, हि'सा'निषा'हि' - हि'हि'सा'निषा'हि'म - हि' गंहि' - सा,
घ'घ'मपघसाहि'म - हि' गंहि' - सा, हि'सा'निषा'हि'म - घ'घ'मपघसा - हि'हि'सा'निषा'हि'म - हि' गंहि' - सा,
हि'सा'निषा'हि'म - घ'घ'मपघसा - हि'हि'सा'निषा'हि'म - हि' गंहि' - सा, घ' निष् - प, हि' गहि' - सा ।

टिप्पणी—यथासंभव इस राग में तानें न ली जावें तो अच्छा । जल्द सानों से निश्चय ही इस में रसभंग होगा ।
 फिर भी यदि कोई अल्प मात्रा में तान लेना चाहें तो उन के लिये थोड़ी सी तानें नीचे दी जाती हैं ।

साहिमपघ मगहि'सा, साहिमपघसा' सानिघ'मगहि'सा, साहिमपघसा'हि'हि' सानिघ' मगहि'सा । मगहि'सा,
 घ'मगहि'सा, सानिघ' मगहि'सा । मगहि'सा सानिघ' मगहि'सा' सानिघ' मगहि'सा । मगहि'सा साहिमपघ'मपघ'
 मगहि'सा । सानिघ' घ'मपघ' सानिघ' मगहि'सा । सानिघ' घ'सा'हि'हि' सानिघ' मगहि'सा । साहिमपघ'सा'हि'हि'हि'
 सानिघ' मगहि'सा, साहिमपघ'घ'घ' मगहि'सा, हि'मपघ' सा'सा'सा' घ'मगहि'सा, मपघ'सा' हि'हि'हि'हि' सानिघ' प
 मगहि'सा ।

राग जोगी

ताल दीपचन्दो

गोत

स्थायी—जिया को मिलने की भास ।

तुम दिनु जरत-जरत मोरे यकि गो मनवा ।

अंतरा १—बल पक्ष मेम पिवास बड़व है, दिन-दिन होत गिरास ।

तुम बिन छटत छटत मोरा, बटि गो जीवना ॥

अंतरा २—गिट दुख होत कसास बिधा सों, दिन-दिन होत उदास ।

तुम बिन लक्ष्म-लक्ष्म मोरा, सरि गो ये मनवा ॥

अंतरा ३—सरस-सरस मोरे दरस-परस को, 'मनवा' रही भव वास ।

तुम बिन जरत-जरत मोरा, गरि गो ये मनवा ॥

स्थायी

×	४	०	११
ग	स	—	म
नि	पा	५	को
सां	—	—	—
आ	५	५	५
प	धू	—	प
श	२	५	स
म	म	—	म
प	कि	५	गो
			०
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५
			५

x

५

०

१३

धू	सां	नि	हिं	-	-	सनि	धूप	म	म	प	प	नि	नि	नि	नि
ओं	•	•	•	३	८	दा०	••	म	न	रें	ग	म	॥	र	म०
म	म	म	मग	हि	गहि	सा	-	सा	-	सा	-हिं	नि	-नि	धू	प
को	उ	न	हिं०	जा	••	ने	८	सो	८	सा	८०	ऊँ	८०	ब	त
पधू	म	प	-												
हों०	•	दा	८												

राग जोगी

ताल दीपचन्दी

गोत

स्थायी—जिधा को मिलने की भास ।

तुम बिनु झरत-झरत सोरे यकि गो नयनवा ।

अंतरा १—वल पल मेम पिबास यद्व है, दिन-दिन होत निरास ।

तुम बिन घरत घरत मोस, घटि गो जेवनवा ॥

अंतरा २—निध दुख होत डसंस बिधा सों, दिन-दिन होय उदास ।

तुम बिन तद्वप-तद्वप सोरह, मरि गो वे मनवा ॥

अंतरा ३—तरस-तरस सोरे दरस-परस को, 'प्रयस' रही अब बास ।

तुम बिन जरत-जरत मोस, जरि गो वे समवा ॥

स्थायी

×	४						११							
ग	रि	-	म	-	-	-	धू	प	-	धू	म	प	धू	
नि	वा	ड	को	ड	ड	ड	मि	ल	ड	ने	•	कौ	•	
सा	-	-	-	-	-	सां	नि	सां	-	रि	-	नि	धू	
आ	ड	ड	ड	ड	ड	स	धू	म	ड•	•	ड	वि	न	
प	धू	-	प	-	-	धू	प	धू	म	प	धू	धू	प	
स	र	ड	त	ड	ड	स	र	त	•	•	••	मो	रे	
म	म	-	म	प	म	प	म	ग	मण	रि	ग	सा	-	
य	कि	ड	गो	•	म पधू- (•• ड	न	य	न	••	वा	•	•	ड	

(४) कालिंगड़ा

आरोहावरोह—त्रिसागमपञ्चमिर्त्ता, सानिष्प मपमम, मगरिा ।

जादि—वाहव-संपूर्ण ।

प्रह—निपाद ।

अंश—गान्धार । मध्यम अंश का सहायक, अथवा-चैत्र अनुगामी ।

न्यास—गान्धार ।

अपन्यास—पंचम ।

विन्यास—पद्म ।

मुख्य अंग—त्रिसागमपञ्चम गमग पञ्चमपञ्चम गमग ।



समय—प्रभात ।

प्रकृति—वाल्मुकम चपक ।

विशेष विवरण

सामान्य रूप से कालिंगड़ा लोकगीतों में खूब गाया जाता है, ग्रामगीतों में इस का खूब चलन पाया जाता है । स्वर—दृष्टि से तो इस में 'रि - धू, कीमल और वाकी सन स्वर शुद्ध हैं । इसलिये स्थूल रूप से देखने वाले इसे भैरवांग का राग कहेंगे, किन्तु भैरव' का चौर, गंभीर भीषण रूप और कालिंगड़ा का बालसदृश चपल रूप—इन दोनों में बहुत अन्तर है । इस की चाल उठलते कूदते छलांग मारते बालकों की नाईं रहती है । कहीं किसी स्वर पर ठहरना इसे प्रिय नहीं । केवल छलांग मरी, ठहर गए, फिर छलांग मरी फिर ठहर गए, वस उतना ही ठहरना इसे भाता है । यथा—

त्रिसा गमग, गमपञ्चम, गमग, ध्वपञ्चम गमग, रिखरिन्त्रिा, ध्वपञ्चम, गमप, रि'सारि'त्रिा, ध्वपञ्चम, पञ्चपञ्चम गमग, मारिा - रिखरिन्त्रिा ।

नि
कहीं किसी स्वर पर किसी प्रकार का कोई आन्दोलन नहीं देना होगा । गमधू  ग म रि  ऐसे कहीं जग भी स्वर को दिखाया हो वहाँ भैरव आँख दिखाएगा । चाहे पूर्वार्ग में गान्धार पर ठहरो, सतक के मध्य में पंचम पर ठहरो या मध्य अथवा तार पद्म पर ठहरो, यही ठसकी चाल है, जो सारे राग के अंग में समाई हुई है ।

अंतरा

×	Y				D				१२				
प	धू	-	सां	-	सां	-	सां	-	-	सां	-	सां	-
प	क	ऽ	प	ऽ	क	ऽ	प्रे	ऽ	ऽ	म	ऽ	वि	ऽ
नि	रि'	-	रि'	-	-	रि'	रि'	भ'	-	रि'	मं रि'	सां	-
वा	•	ऽ	स	ऽ	ऽ	व	व	त	ऽ	है	•	•	ऽ
धू	प	-	धू	-	प	-	धू	म	-	प	-	धू	-
नि	स	ऽ	दि	ऽ	न	ऽ	हो	•	ऽ	त	ऽ	नि	ऽ
सां	-	-	-	-	-	सां	घसां	सां रि'	-	नि	-	धू	नि धू
रा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	स	सु •	म •	ऽ	वि	ऽ	न	•
प	धू	-	प	-	-	धू	प	धू	म	प	धूनि	धू	प
घ	क	ऽ	त	ऽ	ऽ	घ	क	त	•	•	• •	मो	य
म	म	-	म	प	म (पू-)	प	म	ग	मय	रि	ग रि	सा	-
घ	रि	ऽ	गो	•	••	गी	व	न	••	वा	•	•	ऽ

(४) कालिंगड़ा

कारोहाबरोह—नितागमपू निता, सानिचप मपगमग, मगरिखा ।

जाति—पाडव-रूपण ।

प्रह—निपाद ।

अंश—गान्धार । मध्यम अंश का सहायक, ऋषभ-चैवज अनुगामी ।

न्यास—गान्धार ।

अपन्यास—पंचम ।

विन्यास—यद्ज ।

मुख्य अंग—नितागमपू मपगम पपूषमप गमग ।

समय—प्रभात ।

प्रकृति—बालमुलम अपक ।

विशेष विवरण

सामान्य रूप से कलिगड़ा लोकगीतों में खूब गाया जाता है, ग्रामीणों में इस का खूब चलन पाया जाता है । स्वर—दक्षि से तो इस में 'रि - ध', क्रोमल और बाकी सब स्वर शुद्ध हैं । इसलिये खूब कर से देखने वाले इसे मैरवांग का राग कहेंगे, किन्तु मैरव का बीर, गंभीर भीषण रूप और कालिंगड़ा का बालकदय खल रूप—इन दोनों में बहुत अन्तर है । इस की चाल उछलते कूदते छलांग मारते बाजनों की नाई रहती है । कहीं किसी स्वर पर ठहरना इसे दिया नहीं । केवल छलांग मरी, ठहर गये, फिर छलांग मरी फिर ठहर गये, वस उतना ही ठहरना इसे माता है । यथा—

निता गमग, गमपूषमप, गमग, पपूषमप गमग, रिंसारिनिता, पपूषमप, गमग, रिंसारिनिता, पपूषमप, गमग, रिंसारिनिता ।

कहीं किसी स्वर पर किसी प्रकार का कोई आन्दोलन नहीं देना होगा । गमपूषमप गमग रिंसारिनिता ऐसे कहीं जय मी स्वर को दिखाना तो वहाँ मैरव और दिखाना । चाहे पूर्वार्ग में गान्धार पर ठहरो, सप्तक के मध्य में पंचम पर ठहरो या मध्य अवस्था तार यद्ज पर ठहरो, यही उसकी चाल है, जो सारे राग के अंग में सम्पन्न हुई है ।

इतना ध्यान रखा जाए कि नि, सारिग, रिंसारिनि, सारिग, सारिनि—इस प्रकार पूर्वांग या उत्तरांग में निषाद पर कहीं भी ठहरा न जाए। इस प्रकार निषाद पर ठहरना गौरी को आमंत्रित करना है।

कुछ लोग इस में तीव्र मध्यम का प्रयोग करने को कहते हैं, किन्तु तीव्र मध्यम का प्रयोग इसे परज के पास चित्रा देगा। यों कहना अधिक सयुक्तिक होगा कि चसन्त के स्वरों का काळिगद्दा के सदृश उच्चार करने मात्र से परज हो जाएगा। इसलिये हमारी राय में इसमें तीव्र मध्यम का प्रयोग सर्वथा निषिद्ध मानना चाहिए।

इस राग के जो गीत उल्लङ्घन हैं, उन्हें देखते हुए यह द्रुत-मध्य-गति में गया जाने वाला एक चंचल प्रकृति का राग है। इस के गीत धञ्ज, गान्धार, पंचम, चैत्य, निषाद इत्यादि स्वरों से आरंभ किये हुए पाए जाते हैं। फिर भी इस की द्रुत आलति और तानकिया निःसागमधूमप—रमग—इस प्रकार निषाद से ही आरंभ होती है, इसलिए निषाद इस का ग्रह स्वर माना गया है, कहीं-कहीं निषाद का वर्या गाते समय हो जाता है और यह लक्ष्यसम्मत है।

मुक्त आलाप

टिप्पणी—इस राग में कमी विलम्बित गति का प्रयोग नहीं होता।

(१) सा, सारिसारिनिताऽ गमग, निःसागमरिगऽ मगहिता।

(२) निःसागमरऽ धृष—मरगमग, गमरगमग, सागमर गमग, गध्वपऽ धूमपगमग, सागमर गमपधृ—मर-गमग, मगहिता।

(३) निःसागमपधृ, सागमर गमपधृ, निःसागम सागमर रमपधृ—मर गमग, मरपधृ मरगमग, गमधृ मरगमग, गम—गर—मधृ—पधृमप—गमग, गमपधृ—मधृ—पधृमप—गमग, सागमर गमपधृ मधृपधृमर—गमगऽ मगहिता।

(४) निःसागमधृनिता—निधृ पधृमरगमग, सानिधृता—निधृ धृषधृ—मरगमग, मगम पमर धृषधृ सानिता धृषधृ—मर—गमग, रितारिनिता धृषधृमप निता—निधृ धृषधृमरगमग, मगहिता।

(५) निःसागम सागमर गमपधृ मपधृ नि पधृनिता रिंसारिनिता—निधृ धृषधृ—गमग, सारिंसारि-निता—नि पधृमपधृमप—म गमग, सारिंरिंता—निधृ, मरपधृ—म गमग, पधृनिता धृनितांरिं निता—निधृ धृषधृ—गमग, निता—रिंसारिनिधृ मप—निधृ गमग, मरपधृ पधृनिधृ धृनितांरिं पनिधृ मरगमग, मगहिता।

(६) निरागमपञ्चनिसां, निरु'साहि'निसां, पञ्चि'सा - निरु'साहि'निसां, मपमप मप'पञ्च'मपं
 निध्'सा'नि-रु'साहि'निसां, गमपप'मप'पनि'पञ्चा-निरु'सा'रु'निसां, साग'साम'गप'मप' -
 पनि'बसा'निरु'साहि'निसां=निध्'प'पञ्च'गमप, मगहि'सा ।

(७) निरागमपञ्चनिसां-गं, मंगहि'सा साहि'निसां गं, मंगहि'साहि'निसां, साहि'निसां गं, मंगहि'साहि'निसां,
 प'नि'निसां गं, मंगहि'निसा'रु'निसां ; म प प'नि'निसां सांगं, मंगहि'साहि'निसां ; गम मप प'प'नि'निसां
 नि'सांगं, मंगहि'साहि'निसां ; साग'गम'मप'पञ्च'नि'निसां सांगं, मंगहि'साहि'निसां - निध्'प'पञ्च'मप'ग-
 मप, मगहि'सा ।

ऊपर लिखी स्वरपद्धतियों को ही हृत गति में लेने से तानें तैयार हो जाएँगी ।

राग कालिंगड़ा

भजन-त्रितान

स्थायी—भक्ति बड़े बरा थाय रमापति भक्ति बड़े बरा थाय ।

जो ईश्वर बरा थाय नहिं सो, जन्म मरण नहिं जाय ॥

अन्तरा १—भक्ति परम सुख जुं ह्यम साधन, सफल करे छे काय ।

भक्ति बड़े भगवान सदा बर, निगमागम पण गाय ॥

अन्तरा २—शूलयाना बल रूप दयाधन, निबल भई बंधाय ।

संकट सेवक पर आवे सो, पां भरखीधर थाय ॥

अन्तरा ३—मत्ताधीन दयानिधि भूषर, भक्ति विना न पमाय ।

भक्ति विना मत जब तप आदिक, शफल अनेक नपाय ॥

अन्तरा ४—धन धौधन बल बुद्धि चतुरता, निबल से समुदाय ।

रंग रूप हुत जाति विरोधे, न करे कोई सहाय ॥

अन्तरा ५—अनामील नारदमुनि शयरी, बयो गणिका गजराय ।

‘केशव’ हरिनो भक्ति सेया गुण, एक मुखे न गवाय ॥

स्थायी

×	५								०	१३							
										ध्	प	म	ग	म	प	ध्	
										भ	क्ति	य	के	०	व	श	
नि	सा	नि	ध्	प	ध्	म	प	-	ध्	प	म	ग	म	प	प		
बा	०	य	र	मा	०	प	ति	८	म	क्ति	व	के	०	व	श		
ध्	-	-	-	प	-	-	प	-	म	म	-	म	म	ग	म		
या	८	८	८	०	८	८	य	८	जो	ई	८	श्व	र	व	श		
प	नि	ध्	प	म	ग	मग	सारि	निवा	-	सा	ग	म	प	प	प	ध्	
था	०	य	न	ही	००	तो	००	८	व	नम	म	र	न	न	हि		

राग कालिंगड़ा

भजन-त्रिताल

स्थायी—तू सो राम सुभर सग लइवा दे ।

अन्तरा १—कोरा कागद कारी स्वाहो, लिखत पदत वाको पदवा दे ॥

अन्तरा २—हाथी चाकत अपनी गत मो, कुतर मुकत वाको मुकवा दे ॥

अन्तरा ३—कइत कबीर सुगो भई साधो, नरक पचत वाको पचवा दे ॥

स्थायी

×				५				०			१३								
								ध्	प	म	प	म	ग	म	म	प	म	प	म
								तू	तो	रा	•	म	सु	नि	र	ज	ग	ग	ग
ध्	ध्	ध्	-	प	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
क	क	पा	८	दे	८	८	८	८	८	८	८	८	८	८	८	८	८	८	८

अन्तरा

									प	ध्	प	ध्	नि	नि	सां	सां			
									को	•	रा	•	का	•	ग	द			
सां	हिं	सां	हिं	नि	नि	सां	निसां	-	ध्	सां	नि	ध्	प	ध्	प	ध्			
का	•	री	•	स्वा	•	ही	•	८	लिख	त	प	क	त	वा	को				
नि	सां	नि	ध्	प	-	ध्	प	म	प	म	ग	म	म	प	प				
प	क	वा	•	दे	८	तू	तो	रा	•	म	स	म	र	ज	ग				